المسرح والمجتمع

في مائة عام

دكتور

محمد زغلول سلام



الناشر منشأة المعارف بالاسكندرية
جلال حزى وشركاه



المسرح والمجتمع فى مائة عام



فى مائة عام

تأليـــف

دكتور
محمد زغلول سلام

الناشر منشأة المعارف بالاسكندرية
جلال حزى وشركاه




بسم الله الرحمن الرحيم



الباب الأول

المسرح والتـــــاريخ



المسرح والتـــــاريخ

يعتبر المسرح من الفنون التعبيرية التى ابتدعها الانسان منذ قديم الزمان وان اختلفت صوره وأشكاله لدى الشعوب ، لكن ظل المسرح الاغريقى فى صورته التقليدية هى التى تغلب على ما يعرف بهذا الفن فى عصرنا الحديث .

والمسرح من فنون القـول وان اشترك فيه مع الـكلمة والحركة والتعبير بالصوت وملامح الوجه الى جانب الاطار وهو البناء المسرحى ذو الجدران الثلاثة بما يشمل من مناظر و «ديكور» وستارة واضاءة وما الى ذلك .

والمسرح قديم اذا قدم الانسان كما كان الفن قديما قدم الانسان نشأ معه فى أطواره الاولى .

فقد كان الانسان البدائى يمارس ضروبا من الاداء المسرحى فى طقوس السحر ، فيمثل الانسان الفطرى مشهدا للصيد ليجعله طقسا سحريا يمكنه من السيطرة على الصيد أو الحصول عليه .

فالرغبة فى الامتلاك لاشباع شهوة البطن ، جعلته يستخدم هذه الوسيلة ظنا منه أن تمثيل الصيد يمكنه من النجاح فى الحصول على صيده ، ربما لعقيدة متصلة بأرواح الاجداد أو لارتباط ذلك فى ذهنه بقوى غيبية ممثلة فى السحر .

وهكذا كان الدافع فى البداية فى مثل ذلك الاداء المسرحى الفطرى عند الانسان الاول هو بث الرغبات الدفينة فى النفس .

وربما تغيرت هذه الطقوس المسرحية أو لعلها تحولت بعد قليل الى ضرب من الطقوس الدينية تقدم بين أيدى الآلهة طلبا لرغبة أو دفعا لرهبة .

ومن هذا القبيل ما نقل الينا عن بعض الامم من ممارسات مسرحية كانت تؤدى داخل المعابد كما حدث فى مصر القديمة ، أو عند اليونان والرومان •

وقد نشأت فى هذه الممارسات المسرحية الدينية الاولى فكرة الصراع فى مواجهة الانسان للقوى التى تعترضه • قد تكون هذه القوى فى بادىء الامر قــوى الهية ممثلة لبعض الافكار أو المعانى ، ومن ثم تحولت هذى القوى الالهية التى تمثل أفكارا ومعانى بعينها كالخــير والشر ، والحكمة ، والحب ، الى عناصر يتصارع الانسان معها فى سبيل تحقيق ذاته أو بلوغ رغباته •

ومن هنا بدأ العنصر الدرامى فى البناء المسرحى ، عنصر الصراع ، وهو حلقة الاتصال أو الخيط الذى يربط أجزاء القصة أو الحــكاية المسرحية •

وتحولت المسرحية الى تصوير هذا الصراع الانسانى فى الحياة بين الرغبة فى البقاء وعناصر الفناء متمثلة فى تلك القــوى التى تعترض الانسان فى طريقه تعوق خطاه أو تحطم ما بناه أو تشده وتجاذبه •

وقد تحول هذا الصراع على مدى العصور وفق ما يجد ويستحدث من قوى ومعوقات •

يقول آرتسر : ان الدراما المسرحية هى اظهار ارادة انسان يصارع القــوة التى تحده وتقلل من شأنه كانسان أى انسان ، وليكن أحدنا يلقى به حيا على خشبة المسرح ، هناك يناضل ضد القضاء وضد القوانين المجحفة ، وضد المجتمع الرتيب ، وضد نفسه اذا لزم الامر ، وضد مطامع وشهوات ومعتقدات وحماقات البيئة التى يعيش فيها •

والمسرحية عمل أدبى مكتوب بالحوار • الغرض منه العرض على المشاهد بواسطة الممثلين • وقيمة « الدراما » أو المسرحية فى كونها تدعو الى الاعتقاد بتقمص الممثل فيها شخصية ما فى المسرحية •

وحيث أن المسرحية فن تشمل كثيرا من الامم ، أو هى غير قاصرة على أمة أو مجموعة ، بل تكاد تشيع بأشكالها المتعددة عند معظم الامم، الا أنها برزت بالصورة المعروفة لدينا أولا عند أمة اليونان القديمة • وعنها أخذت أوروبا ، وعرفت كذلك فى شكل من أشكالها عند المصريين القدماء وفى الهند ، والصين واليابان ، لكنها وان اختلفت أشكالها الا أن أصولها واحدة •

بدأت كما قلنا بالطقوس السحرية فالدينية •

ويشترك فى أدائها بصورتها الاولى العرض المسرحى أو التمثيل مع الغناء والموسيقى حيث يتبادل الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين أو قائد المجموعة وقائد مجموعة أخرى •

وظل الغناء ملازما للمسرحية ردحا كبيرا من الزمن ، كما بقى الحوار عنصرا أساسيا وركيزة لتطور الحدث الدرامى فى فصول المسرحية •

ولم يكن موضوع المسرحية قديما ذا أهمية بقدر ما كان الحوار والغناء الا أنه اكتسب بعد ذلك أهميته فيما أبدعه جماعة من كتاب المسرح الاغريق فاقتبسوه من أساطيرهم الدينية أو أحداثهم التاريخية، أو مشكلات حياتهم الاجتماعية •

ويهمنا فى هذا التقديم التعرف على نشأة المسرح وأصوله القديمة أن نلتمس منابعه لدى الانسان لنصحبه عبر التاريخ فى مراحل تطوره ونموه ، فان كل عنصر من عناصر تكوينه الاولى ينمو مع الزمن ويتعقد وتتعدد الصور المسرحية وتتنوع وكلها نابعة من هذا الشكل الاولى الذى يحمل بذرة التكوين الاساسية •

وينبغى لنا قبل أن نخوض فى الحديث عن أشكال المسرح وعناصره أن نسأل أنفسنا عن دور المسرح فى الحياة ، وموقفه من غيره من الفنون والآداب • ولم دام واستمر وجوده هذا الامد الطويل منذ عرف عند

كثير من الامم القديمة حتى الآن • أى ما يقرب ــ اذا اعتبرنا نشأته عند اليونان ــ من خمسة وعشرين قرنا • وماذا يعنى هذا ؟

نعلم أن المسرح الآن يؤدى فى المجتمع دور التسلية والمتعة ، لكنه يقدم معها أشياء أخرى تكفل له العلاقة الوثيقة بينه وبين المتلقى أو المشاهد مما أتاح له هذا البقاء ، أو حــرص الناس على التمسك به والاختلاف اليه على تنوع ألوانه •

والحق أنا حــين نشاهد مسرحية ما فانا نشاهدها بين جماعة من الناس ــ وهو الاصل فى العرض المسرحى ــ ونشترك معا كمشاهدين فيما تحدثه المسرحية من آثار فينا ، فنضحك اذا كانت المسرحية فكاهية، ويكون ضحكنا أكبر بين الجماعة وأكثر مما لو كنا نشاهدها وحدنا أو منفردين ، وكذا اذا كانت المسرحية من لون المأساة ، فانا نتأثر بها وسط الجمع أكثر مما نتأثر بها منفردين ، وذلك لمجرد أن مجموعة أو جماعة من الناس تتحد مشاعرهم وتشترك فى تلقى التأثير ، فيكون التأثير الجامع أقوى وأبعد أثرا من التأثير الفردى •

وهذا ملاحظ فى كل عمل يشترك فيه الجماعة أو ينفرد به الفرد ، كأن الاثر الجماعى تيار كهربائى ينتقل من واحد الى آخر فيقوى بهذا الانتقال ، ويتشبع الجمع بهذه التيارات المتبادلة على غير ما يكون الحال فى الفرد الذى يتلقى الاثر وحده •

وطبيعى أن يكون تأثير المسرحية فينا كأفراد بالدرجة نفسها التى يكون عليها التأثير فى الاخرين ، بمعنى أنه لا يمكن أن نتأثر وحــدنا بصورة ما بأحداث المسرحية أو ممثليها أو حوارها دون أن يكون لهذا الاثر نفسه صــدى فى نفوس الاخــرين الذين يشاركوننا فى مشاهدة المسرحية من حولنا •

وكلما كان عدد المشاهدين أكثر كان الاستمتاع بأحداث المسرحية أعظم • وهذا ملاحظ دائما ، فالضحكة تجلجل بين الجمع الكبير وتخفت

بين العدد القليل ، كذلك الاثر العميق الحزين أو السعيد تتكشف آثاره على ملامح المشاهدين بين الغفير من المشاهدين ، وتقل كلما قل العدد •

وهذه الظاهرة ذات أهمية فيما يعرف بالتجاوب أو الاستجابة بين المسرح والجمهور وذلك راجع فى بعض أسبابه الى أن المشاهدة المشتركة للمسرحية انما هى فرصة لاجتماع الناس حول مشاعر موحدة فى مجتمع المدينة الكبيرة •

وقديما قالوا ان الانسان اجتماعى بالطبع ، وان كانت ظروف الحياة المدنية قد فرضت عليه العزلة فى اطار بيت محدود ، بعد أن كان يحيى فى جماعة ، فى قبيلة ، يشاركه أفرادها همومه وأتراحه ، كما يشاركونه سعادته وأفراحه •

كذلك هناك شىء آخر يقدمه لنا المسرح غير فرصة هذا الاجتماع فى جماعة والمشاركة فى المشاعر ، هذا الشىء هو احساس المشاهد بمتعة نسيان كيـــانه الذاتى أو وجـــوده ومشكلاته الآنية ، والخروج عنها بمشاركة الممثلين على المسرح فى حياتهم التى يعرضونها وحوارهم الذى يتبادلونه ، وكأنه واحد منهم أو ضيف يشاركهم لكنه خارج عنهم يفرح لما يفرحون ، ويحزن لما يحزنون ، بل ويكاد ينبه على من يخفى له منهم أحد غدرا ، أو يخبىء له مفاجأة •• هذه الحياة الجديدة التى يخلقها المسرح للمشاهد عنصر هـــام من عناصر المتعة ، وهى كذلك عامل من العوامل المؤثرة فى العمل المسرحى والتى يمكن أن يبلغ بها الكاتب مايريد الى المتلقى من خلاله دون افتعال ، أو خطاب مباشر •

والعرض المسرحى يشتمل على مجموعة من الممثلين يؤدون أدوارا مختلفة لشخصيات خيالية متعددة • وعليه فان العرض المسرحى يضعنا أمام صورتين ينبغى أن تتطابقا صورة الممثلين بأشخاصهم الحقيقية ، وصورتهم بشخصياتهم التى يتقمصونها • وعلينا كمشاهدين أن نتقبل الصورتين معا •

وقد يخطىء كثيرون من النقـــاد عندما يتصورون ضرورة لأن تحل

احــداهما مكان الاخرى أو تلغيهــا ، بمعنى أن تلغى شخصية الممثل المعروفة لدى المشاهد شخصية المسرحية التى يتقمصها أو العكس أى تلغى شخصية المسرحية شخصــية الممثل . فــاذا كانت الاولى ضعف الاداء ، واذا كانت الثانية فان ذلك مستحيل ، لانه لا يتصور أن تلغى شخصية الممثل تمــاما لدى المشاهد مهما أجــاد أداء دوره فى تقمص الشخصية . بل ان جزءا كبيرا من الاعجاب قد يعود الى تقدير المشاهد لقوة تمثيل الممثل للشخصية بل وللاعجاب الذى قد يكنه مسبقا للممثل نفسه مما يكسب هــذه الشخصية التى يمثلها قناعــة لدى المشاهد ، ويسهل عليه هضمها أو التجاوب منها .

فعلينا اذا الاقتناع بأن المشاهد فى الحقيقة يقبل الشخصيتين معا ، لانه عندما يذهب لمشاهدة مسرحية فانما يجمع فى مداركه وأحاسيسه بين خيالية العرض وواقعية المكان والمؤدين . وان واحدا منهما لا يمحو الاخر ولا يقوم مقامه .

واننا عندما نذهب لمشاهدة مسرحية فانما نذهب لامرين ، لان فرقة ما بأشخاصها المعروفين فى الواقع ، على مسرحها المعروف ستؤدى عملا مسرحيا خياليا نعيش معه ردحا من الزمن نتأثر به وبأحداثه ومصائر أبطاله ، والا ففيم اذن تجشمنا فى سبيل مشاهدة العرض ما نتجشم لو أن قناعتنا قائمة بأننا نذهب لمشاهدة تمثيل فيستغرقنا هذا الاحساس ويحجب عنا المعايشة للنص أو للعرض ومن ثم الاستمتاع به .

من هنا اذا نعود الى ما بدأنا به وهــو ضرورة وجود تلازم لدى المشــاهد بين الحقيقة والخيــال ، وقد ذهب معظم النقــاد وواضعى النظريات للمسرح الى هذا الرأى .

المسرح عند الاغريق :

اتجهت العروض المسرحية عند الاغريق فى أول ظهورها بين جدران معابدهم الى التقرب للالهة بعرض ملامح للاسطورة الدينية فى مواسم الاحتفال بأعياد الآلهة ، أو الاعياد الرسمية للحصاد والربيــع وقطف العنب وعصر الخمور وما الى ذلك .

وكان ظهور المسرح الاغريقى فى تلك المرحلة واضحا ، وان سبقته الى الوجود صور من المسرح فى ساحات المعابد المصرية تحكى بعض الطقوس الدينية وتعرض ملامح من أساطيرهم ومعتقداتهم كأسطورة ايزيس وأوزوريس •

وبدأ المسرح الاغريقى بالمزج بين التمثيل والغناء أو الانشاد • ولعب الكورس دورا هاما فى ذلك المسرح • وهكذا كان ذلك المسرح على اختلاف أشكاله من مأساة ومهزلة قريبا من شكل الاوبرا الذى نعرفه الان ، لانه يجمع الغناء الى الموسيقى الى الرقص • وكان الكورس يقوم بدور الرأى العام أو المشاهدين بينما يقوم الممثل بتقمص الدور الذى رسمته له المسرحية •

ولم تبد فى المسرح اليونانى الاول صور الصراع الدرامى واضحة ، بل كان يكتفى بعرض الاسطورة الدينية أو حكايتها بواسطة الممثلين الذين يلبسون صور الآلهة أو الاناسى •

وبعدها تحول الامر شيئا فشيئا على أيدى عباقرة المسرح اليونانى الى قواعد معروفة يلتزمها كتاب المسرح •

وكان يؤدى المسرحية اليونانية ممثل واحد الى جانب «الكورس» أو « الجوقة » ثم أدخل أسخيلوس ممثلا آخر فى مسرحياته مع بعض المؤثرات المسرحية الاخرى •

كما أضاف سوفوكليس ممثلا ثالثا وقلل من اعتماده على الكورس• كما أنه كان أول مؤلف مسرحى عمد الى الاستعانة بمناظر مرسومة •

وجاء ثالث كتاب المسرح اليونانى الكبار يوريبيدس (٤٨٤ ق•م — ٤٠٦ ق•م) فواصل الاقتداء بسوفوكليس فى قلة الاعتماد على الكورس، الا أنه زاد فى عدد الممثلين ، فبلغ بهم أحد عشر ممثلا فى مسرحية « نساء فينيقيات » •

ويرى النقاد أن أسخيلوس عبقرى المسرح الاغريقى وواضع أسس

الدراما الاغريقية باقامة مسرحه على حركة الصراع الداخلى بين عناصر المسرحية لاقامة العدل الاجتماعى الحضارى •

وأما سوفوكليس فانه أعظم كتاب المسرح على الاطلاق من ناحية البناء وحرفية المسرح ، ولازالت مسرحيته الخالدة « أوديب ملكا » تعد أكمل مأساة ، وهى متجددة دائما طالما هناك مسرح ، ولازالت كلما عرضت على المسرح فى أوروبا وغيرها من البلاد العريقة فى فن المسرح تلقى ترحيبا ونجاحا كبيرين •

فهذه المسرحية « أوديب » التى اختار لها مؤلفها موضوعا من الحياة اليونانية أو من التاريخ اليونانى تقوم على كل مقومات العمل الدرامى العظيم من حيث التوتر والصراع المرير ، والكشف • ففى خلال ساعتين زمن المسرحية يكتشف أوديب سىء الحظ نفسه شيئا فشيئا من خلال الاحداث المتعاقبة التى لا يملك منها فرارا ، والتى يساق اليها راضيا ومرغما فى الوقت نفسه ليلقى مصيره المحتوم الذى خطه له القدر ، فيتحول من صاعد الى المجد يحتفى به الناس لشجاعته واقدامه ويبلغ أوج انتصاره فاذا اللاحظة الحاسمة تنكشف له فيهوى فى عنفوانه من قمة مجده الى مصيره البائس حين يعرف أنه قتل أباه وتزوج أمه فيختار لنفسه النفى ليصبح ملكا صعلوكا طريدا منبوذا من مجتمعه ورعيته الذين كانوا منذ قليل يتوجونه بأكاليل النصر والفخار قبل أن تنكشف حقيقته •

ويختلف النقاد حول مسرح يوربيدس لانه لم يتمسك بأصول المسرحية التى خطط لها ووضعها كل من اسخيلوس وسوفوكليس،وذلك لانه نقل الصراع بين الانسان والآلهة أو الانسان والقدر ، أو الانسان والقوى الخفية التى تسيره الى الصراع بين الانسان والانسان •

ومن هنا رأى النقاد أنه أقرب فى بنائه المسرحى الى روح الرومانسية منه الى الروح الكلاسيكية ، وأنه كذلك قريب الى كتاب المسرح المعاصرين فى اهتمامهم بالانسان وصراعه مع الانسان فى خضم

الحياة ومشكلاتها • كذلك فان موضوعاته أكثر قربا من الحياة واتصالا بالواقـــع •

واذا كان أســـاس المسرح الاغـــريقى القـــديم هـــو المأساة أو « التراجيديا » كما أبدعها هؤلاء الكتاب العظام الذين عرضنا لهم،فان الملهـــاة قد نشأت كذلك على يد أحـــد كتاب الاغـــريق القدامى وهو ارستوفان •

وربما تطامن الزمن بها فى نشأتها من صورتها البدائية التى نشأت بها على صورة عروض المهرجين والمقلدين بين عامة الناس فى الشارع لا فى رحاب المعبد ، ومن هنا كان للمأساة جلالها وظلت كذلك على مدى العصور بينما لم تحظ الملهاة بذلك الجلال •

والملهاة الاغريقية تختلف عن الملهاة الحديثة وتتشابه فى صورتها العامة مع بناء الدراما الكلاسيكية عامة فى كونهـــا تحتوى على عناصر «الكورال» أو الجوقة ، والحوار •

وقد استطاع ارستوفان أن يبدع ملهاة تتخلص من الصورة الاولى للملهاة الغاصة بعناصر التقليد والتهريج والسخرية ، والتى كانت تحد من قيمة الملهاة وتقلل من شأنها فى العالم القديم ، وذلك بابداعه أنواعا من الملهاة اكتسبت التقدير من المشاهدين ، واستطاعت أن تتخذ لها مكانا الى جانب المسرح الجاد ممثلا فى المأساة •

ولـــم يهتم المسرح الاوروبى الكلاسيكى بالملهاة اليـــونانية قـــدر اهتمامه بالمأساة فلا تقدم الملهاة الا نادرا على مسارح أوروبا • الا أن أرستوفان ظل موضع تقدير ، واحتل بين كتاب المسرح القـــديم مكانة كبيرة ، بل عد من أعظم كتاب الكوميديا أو الملهاة • واعتمد عليه وقلده كثيرون من كتاب « الكوميديا » فى عصر الكلاسيكية وفى القرن الثامن عشر بصفة خـــاصة • فاقتبسوا بعض أفكاره واعتمـــدوا عناصر من مسرحياته • ولعل أشهرها مسرحية « الضفادع » •

واذا كانت الكوميديا عند ارستوفان تعتمد على الموضوع ـ الشعبى غالبا ـ والحوار الساخر فقد أتيح لها بعده بقرن من الزمان على أيدى جماعة من كتاب الرومان أمثال «بلوتوس » و «تيرنس » و « مناندز » أن تتطور وتتحـول ، فقد أبدع هـؤلاء كوميديا المواقف ، وكوميديا الشخصية ، وكوميديا السلوك والتصرفات وهى العناصر التى أسس عليها كتاب الكوميديا فى أوروبا فى القرن السابع عشر والثامن عشر كوميدياتهم • بل ان بعض الشخصيات التى عرفت فى كوميديا الرومان، كالغنى المستبد العجور ، والشاب الشرير الذى تلعب بلبه فتاة جميلة فتذلله ، هذه الشخصيات ظلت تطالعنا كذلك فى كوميديا القرنين السابع عشر والثامن عشر •

الفصل الأول

أنواع المسرحيات وأشكالها



أنواع المسرحيـــــات
أشكالها ، وبناؤهــــا

نعــرف من أنواع المسرحية اليوم المأساة «تراجيديا» و «أالملهاة» كوميديا و «الفارس» الهزلية ، والمليودرام ، والفودفيل •

لكن المسرح القــديم لم يعرف من المسرحية سوى نوعيها اللذين ذكرناهما فى حديثنا عن المسرح فى التاريخ أعنى المأساة والملهاة •

وقد أصل أرسطو فى كتابه عن «الشعر» لهذين النوعين ، وتحدث عن الركائز التى يعتمد عليها كل منهما •

ويقول صاحب كتاب «فن المسرحية»[1] •

«من أهم أربع صور مسرحية جديرة بدراسة من يهتم بالمسرحيات والمسرح هى :

المأساة Targedy ، والملهاة Comedy ، والمشجاة والمهزلة Farce

وهذه الصور الاربع لم يخلقها النقاد أو المدرسيون ، وانما أنشأها كتاب المسرح الذين يجاهدون فى سبيل قص قصة على الجمهــور عن طريق ممثلين ومسرح ، محاولين أن يجعلوا الجمهور يفهم القصة كما فهمهــا كاتب المسرح نفسه ، وأن يدرك مدلولاتها كمــا أدركها كاتب المسرح»[2] •

«•• وعلى أية حال فقد أدرك كتاب الاغريق المسرحيون فى القــرن الخامس قبل الميلاد ادراكا واضحا الفرق بين الملهاة والمأساة • وقد طبق

---

(١) فرد• ب• مينليزت ، وجيرالد بنتلى ، ترجمة صوفى خطــاب طبع بيروت سنة ١٩٦٦م •
(٢) ص ٢٨ ـ ٢٩ •

هذا الفهم للفروق بين هاتين الصورتين من حيث الغرض والوسيلة • على مسرحيات ذلك العهد •

وجاء أرسطو فى القرن الرابع قبل الميلاد ــ وهو أول ناقد مسرحى عظيم ــ فبحث فى كتاب «فن الشعــر» خصائص الملهاة كما رآها فى مسرحيــات أسخيلــوس وسوفــوكليس ويوربيدس ، واريستوفــان العظيمة »[٣] •

وينبغى التنبيه هنا الى أن الشعر كان لغة المسرحية الاغريقية ، ولم يكن النثر ، وذلك لما للشعر من قــدرة على التأثير على السامعين مما يتلاءم والمأساة بلغته المجازية •

ويرى أرسطو أن لغة المأساة بخروجها عن لغة الكلام العادى أو المألوف فى الحياة هو الذى أولاها فى نظره رفعة وسموا[٤] •

ويرى أرسطو أن البذور الاولى لكل من المأساة والملهاة فى طابعها العام انما نشأت من قديم فهى متمثلة عند هوميروس • يقول أرسطو :

«وينفرد هوميروس بموقف فذ بين الشعراء جميعا ، فكما أنه فى القصيد الجاد شاعر الشعراء لا للاجادة الشعرية فحسب ، ولكن للروح الروائية فى محاكاته ، كذلك كان هو أول من رسم مجملا لفكرة الملهاة حين انصرف عن الهجاء المقذع الى تصوير المضحك ، ووهب للسخرية سمة روائية • ولقصيدته Margi:es شبه بالكوميديا ، كما أن لقصيدته الالياذة والاوديســة شبها بالتراجيــديا • وحالما برزت التراجيــديا والكوميديا الى الوجود تعلق الشعراء المحدثون بالواحدة أو الاخرى كلحسب طاقة عبقريته،فأصبح المفكهون كوميديين هزليين لا هجائيين[٥]، وأصبح أهل الجد شعراء مآسى ، لا شعراء ملاحم ، وذلك كله بسبب

(٣) فن المسرحية ص ٣١ •

(٤) مقدمة كتاب الشعر ، ترجمة احسان عباس ، ص ١٤ •

(٥) ولعله بناء على هذه الفكرة لارسطو فى نشأة المأساة والملهاة ــ الكوميديا ــ نشأت ترجمة ابن رشــد للتراجيديا بقصيدة المديح لانها جــادة وتتناول عظائم الامور ، وللكوميديا بقصيدة الهجاء لانها تصور الاشياء فى صور قبيحة •

الرفعــة السامية والتقدير العــالى اللذين أحرزهما هذان النوعان من الشعر »[٦] .

ويقول أرسطو فى موضع آخر :

» اذن فالمأساة والملهاة كلتاهما نشأتا بطريقة جافية مرتجلة،فنشأت الاولى من الترانيم الالهية ، ونشأت الاخرى — الملهاة — من أغــانى الطبيعة — تلك الاغانى التى لا تزال دارجة الى اليوم فى كثير من المدن، ثم تمشت كل واحدة منهما نحو الكمال تدريجا بما أصابها من تحسينات متتالية لا يخفى أثرها .

واطمأنت المأساة بعد تقلبات متنوعة الى استكمال شكلها الحقيقى، فزاد اسخيلوس أولا ممثلا ثانيا وحد من مهمة الجوقة ، وجعل الحوار هو الجزء الاساسى فى المأساة . والى سوفوكليس تعزى اضافة ممثل ثالث . وكذلك أمر تلوين المشاهد (المناظر) . ثم تحقق للمأساة طول مناسب ، فبعد أن طرحت الموضوع القصير الساذج واللغة المضحكة التى كانت صالحة لاصلها الساتيرى (أى الكاريكاتيرى الساخر) بلغت درجة من الرفعة لم تحرزها الا بعد مرحلة طويلة من التطور»[٧] .

ويقول عن الملهاة :

«أما الملهاة فهى كما قدمنا من قبل محاكاة للشخصيات الرديئة — رديئة لا باعتبار أنها تحــوى كل نوع من الرذيلة ، ولكن باعتبار نوع واحد هو المضحك . والمضحــك نوع من القبح «أو مخالفة الخــلقة السوية »[٨] .

---

(٦) الشعر لارسطو ، ص ٢٨ — ٢٩ .

(٧) يذكر احسان عبــاس فى الهامش أن الساتير Satir فى الاســاطير اليونانية مخلوقات تمثل قــوى الطبيعة الحيوية الضخمة وتصــور عادة بشعر كث وأنف مدور مرتفع الى أعلا وأذن محدودة وقرنين صغيرين وذنب كذنب الحصان أو العنز ، ولهذه المخلوقات شغف شديد بالخمر وسائر الملذات الحسية .. (الشعر ترجمة احسان عباس ص ٣٠) .

(٨) تصرفنا فى اللفظ فغيرنا فى عبارة احسان لتوضيح المعنى .

وقد يعرف المضحك بأنه خطأ أو نقص من نوع ما ، لا يثير ألما أو أذى فى الاخرين . فالقناع التنكرى الذى يستثير الضحك مثلا هو شىء بشع «مشوه ، ولكنه لا يثير ألما» .

ويقول أرسطو ان ما أصاب المأساة من تطور واهتمام من الكتاب لم تحظ به الملهاة. ذلك لان الملهاة لم تلق العناية الجديرة بها فى مراحلها الاولى ، فلم تحظ برعاية الحاكم ، ولا قام بالاتفاق عليها هيئات عامة الا منذ أمد قريب ، فقد كانت فى البدء عرضا يقوم به بعض الافراد من تلقاء أنفسهم ... ثم اتخذت لها شكلا معينا واكتسبت لنفسها حظا من النظام»[٩] .

وهكذا فان أرسطو حدد نوعين للمسرحية هما المأساة والملهاة ، وبين تاريخ نشأة كل منهما والظروف التى أدت الى تطورهما حتى أتيح لكل منهما من الكتاب المبدعين ما قفز بها قفزات كبيرة نحو الكمال من أمثال أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس فى المأساة ، وأرستوفان فى الملهاة، وان كان التطور الذى أصاب المأساة أكبر لاهتمام الناس وتشجيعها لانها تتناول الجوانب الجادة فى حياتهم ، ولاسباب أخرى عرض لها فى حديثه عن المأساة .

---

(٩) الشعر لارسطو ص ٣٢ .

المأســاة أو التراجيــديا

TRAGEDY

تعتبر المأساة فى نظر نقاد المسرح ومؤرخيه نوعا من أهم أنواع المسرحية وهى كما يشير مفهومها تعتمد على المظاهر الجدية فى الحياة ، على ما بينا فى حديث أرسطو • وهى عند بعضهم تعرض الانسان يهوى وكأنه أصيب بالعمى الى مصير مؤلم كما تصور ذلك مأساة أوديب مثلا باعتبارها نموذجا لهذا النوع •

وهذا كله نقيض ما تلتزمه الملهاة • ومن هنا كانت التفرقة واضحة عند القدماء بين النوعين على ما بينا •

وتتأثر عواطف الجماهــير من عناصر الاثارة فى المأســاة أكثر من تأثرها بغيرها من المسرحيات • ومن أجل هذا اعتبرت المأساة أرقاها ، مؤسسا ذلك الحكم على قول أرسطو الذى هو الفيصل لدى النقاد الى حد بعيد •

ويعرف أرسطو المأساة بأنها «محاكاة لعمل هام كامل ذى طول معين بلغة مشفوعة بأشياء ممتعة ، يرد كل منها على انفراد فى أجزاء العمل نفسه ، وبأسلوب «درامى» لا قصصى • وحوادثها تثير الشفقة والخوف لتحقق التطهير باثارة هاتين العاطفتين»[1] •

ويرى النقاد المحدثون أن الاصل فى المأساة أنها نوع من الدرامــا يقع البطل الرئيسى فيها تحت تأثير مجموعة من الصراعات الاخلاقية والتى تنتهى بكارثة كأن يموت البطل نفسه مثلا •

ويرى هؤلاء أن أصل نشأة المأساة ، واتخاذها هذا المسار التقليدى

---

(١) كتاب الشعر ص ٣٤ •

يرجع عند الاغريق الى ما كانوا يؤدونه من عروض فى أعياد ديونيسيس أو باخوس اله الخمر والخصب عندهم • فقد كان الاثينيون يجتمعون بين التلال خارج أثينا ليحيوا أعياد «باخوس» ويباركونها ، لاسيما فى موسم قطف الكروم • وكانوا يرقصون ويغنون • وفطنوا الى اقـامة مذبح وسط المكان الذى يجتمعون فيه ليرقصوا حوله وهم نشاوى من الشراب • واعتادوا فى هذه المناسبة تقديم «جدى» قربانا لالههم واسم الجـدى عندهم Tragos ولهذا اقترن الجدى عندهم بعيد ديونسيس Dionysus أو باخـوس «باكوس» Bacchos • فصار القوم المحتفلون يلبسون جلد الجدى وهم يؤدون رقصاتهم •

وبعد فان ظهور المأساة وتطورها حتى بلغت صورتها الكاملة عند سوفوكليس جعل النقاد يبحثون عن أهم عناصرها كما تمثلت فى مأساة «أوديب» مثلا وغيرها من المآسى الجيدة المتقنة البناء • وتوصلوا الى أن المأساة غالبا ما تقوم على العناصر الاتية :

الموضوع الجاد

الزمن المعقول فى حدود ساعتين الى ثلاث ساعات

الاحداث المحزنة أو المؤثرة

النهاية الحزينة أو المؤلمة

وأن تؤدى كما يقول أرسطو الى الاشفاق والتطهير لاحتوائها على أحاسيس الرحمة أو الشفقة والخوف •

فالموضوع الجـاد هو الذى يترك أثرا بالغـا فى نفوس المشاهدين ويخلد بطلا له شخصية غير عادية ، ولابد أن يتخلل هذا الموضوع شكل من أشكال الصراع •

ويختلف الصراع بين المأسـاة الكلاسيكية ، والتقليدية ، والمأساة الحديثة • ففى المأساة الكلاسيكية عند الاغـريق يكون الصراع بين الانسان وبعض القوى التى تفوقه قـدرة ، فهو صراع غير متكافىء ،

تعرف حتمية نهايته ، تلك القوى هي الآلهة أو نصف الإلهة من المخلوقات أو القوى الغيبية والخرافية التى تملك من القدرات ما لا يملكه البشر •

ولابد أن تكون الاحداث عنيفة محزنة ومؤثرة • تثير كما يقول أرسطو الشفقة والخوف • يقول «وهذه الاحداث يتحقق تأثيرها فى النفس حين يكون حدوثها فجائيا» •

وقد رصد أرسطو عناصر بناء المأساة من حيث الموضوع والشخصيات والعقدة وترابط الاحداث ، والانقلاب والكشف والاسلوب، مما لم يعد قاصرا على نوع المأساة فحسب ، بل ينطبق على كل أنواع المسرحية •

ولان سوفوكليس قد اتقن حرفية العمل الدرامى فقد خلدت كثير من مآسيه ، وعلى رأسها كما قلنا مأساته الرائعة «أوديب» التى استنبط منها أرسطو كثيرا من عناصر البناء فى المأساة والعمل الدرامى عامة •

وقد تغير الحال فى عنصر الصراع فى مآسى عصر النهضة وما بعده لتغير الاعتماد على الاساطير والقوى الغيبية والكائنات الخرافية التى شغلت أذهان كتاب المسرح من الاغريق والرومان ، فاستبدلوا بها قوى أخرى غيبية كالسحرة والاشباح وغيرها ، تتصدى للانسان ، وتسوقه الى نهاية حتمية يصارع جهده للتخلص منها •

وظهرت آثار من تلك القوى الغيبية فى بعض مآسى شكسبير فى العصر اليصاباتى فى القرن السابع عشر فى مسرحيات «هملت» «ومكبث» كما ظهرت فى مسرحية «فاوست» •

ومنذ القرن الثامن عشر وما بعده فى العصر الحديث تخلصت المأساة من مثل هذه القوى الخفية والغيبية كعناصر للصراع ومكونة له ودافعه الى احداثه • وحلت محلها قوى أخرى ، كقوة الظروف المحيطة ، أو العوامل الناشئة فى الحياة • وقوة البحر والطبيعة وما الى ذلك •

واختار كاتب المأساة المعاصرة صراعا آخر له أهميته عند جمهور

عصره كالصراع ضد بعض القيم الفاسدة فى المجتمع فى عصر بعينه ، هذا الصراع الذى قد يدفع بالبطل أو الشخصية الى الاستسلام أو الضـــياع •

ولشخصية البطل دورها المتميز فى المأساة الجيدة ، وقـــد أشار أرسطو الى أهمية الشخصية ومكانتها فى بناء مأساة جيدة ، ونبه بصفة خاصة الى شخصية أوديب التى ابتدعهـــا سوفوكليس ، فكتب لهـــا الخلود ، وكتب للمأساة من خلالها تلك المكانة الرفيعة فى فن الدراما •

وترجع قوة الشخصية أو البطل فى المأساة الى عوامل ، كقوة بنائه أو رسم ملامحه ، بحيث يسيطر على الاحداث ، كما ترجع كذلك الى قوة اقناعه وحضوره كلما ظهر فى أحـــداث المسرحية • بحيث يفرض وجوده •

وكثير من أبطال المآسى قديما وحديثا فرضت وجودها ، وكتب لها الخلود بفضل ما تمثله من القيم والمواقف وما تنطق به من الاقوال فى تلك المواقف فتصبح أقوالها جارية مجرى المثل على الالسنة •

ومن هذه الشخصيات الخالدة المعروفة ، شخصيات هاملت وماكبث والملك لير ، وعطيل وياجو فى مسرحيات شكسبير •

كذلك فان صدق التعبير عن الموضوع الذى تعالجه المأساة يكسب المسرحية ملامح الواقع ويقربها من الحقيقة ، ويعطى المشاهد اقتناعا به ، فيرى الحقيقة ماثلة أمامه لا مجرد خيال أو تمثيل •

وقد أشرنا من قبل الىأن نجاح دور المسرحية متوقف على قوةالتخييل ونقل الانسان من الواقع الماثل أمامه الى خيال المسرحية فى عالمها الذى تحـــكيه أو تعرضه أمام المشاهد فينسى لســـاعات أنه فى مسرح وأن ما يشاهده مجرد تمثيل ، ويندمج مع الممثلين والمسرحية فى هذا العالم الجديد الذى صوروه •

الملهـــــــاة أو الكوميـــــديا

COMEDY

رغم أن أرسطو قسم الشعر المسرحى أو الدراما الى مأساة وكوميديا أو ملهاة وأنه وضع الاسس للمأساة وتحدث عنها حديثا مستفيضا تناول كل عناصرها ، الا أنه لم يتحدث فى كتاب الشعر الذى وصلنا عن الملهاة بالدرجة نفسها ، وقد أجل هو الحديث عن الملهاة الى ما بعد ، ولعـــل هذا الجزء الخاص بحديثه عن الملهاة فقد لانه لم يصلنا ولـــم نتعرف بالتالى على آرائه فى الملهاة .

والملهاة عنـــد أرستوفان كانت تتعـــرض بالهمز واللمز للاشخاص والمؤسسات . يقول صاحبا فن المسرحية : «ويمكن القول بأنه كان مباحا لكاتب الملهاة أن يستخدم أية صورة من صور الاتهام والسخرية»[1] ، ويقول : «وقد يستطيع ـــ كاتب المسرحية ـــ فى هجومه أن يتخذ أقوى صورة من اللمز أو أقوى صورة من السخرية اللاذعة أوكليهما معا ، وقد يستطيع أن يستخدم العمل العنيف والاغانى الهزلية»[2] .

ولما كانت الملهاة فى صورتها القديمة والتقليدية نابعة من الحيـــاة الجارية اليومية وتعرض لاناس من عامة الشعب ، وتصورهم فى صور مشوهة أو كاريكاتيرية ، فانها لم تنل مكانتها الرفيعة بين طبقات الخاصة من المجتمع الاثينى ، على عكس المأساة .

وقد أشار أرسطو الى أن كاتب الملهاة أو الكوميديا كان يعمـــد الى تصوير الاشخاص فى صورة أقبح مما هم عليه ليثير بذلك الضحك .

---

(١) فن المسرحية ١٩٨ .

(٢) المصدر نفسه .

فالضحك كان عند ارستوفان نابعا من الصورة التى يرسمها الممثل، أو من الكلام الذى يلقيه على لسانه ، ثم تطور الامر بعد ذلك كما أشرنا عند كتاب المسرح الرومان فأصبح الكتاب يعمدون الى استثارة الضحك من المواقف ، ومن طرق السلوك أو التصرفات التى يقوم بها البطل •

ويحدد النقاد أنماط الملهاة غالبا بستة أنماط هى :

١ ــ ملهاة الدسيسة أو المواقف •

٢ ــ الملهاة الواقعية ، أو ملهاة اللمز والتعريض •

٣ ــ الملهاة الرومانسية •

٤ ــ الملهاة الرفيعة أو الملهاة الاخلاقية •

٥ ــ ملهاة التندر أو ملهاة السلوك •

٦ ــ ملهاة العواطف الرقيقة[١] •

وقد تطورت الملهـــاة الكلاسيكية فى المسرح الاوروبى وفى انجلترا خاصة فى عصر عودة الملكية ، فاتخذت من سلوك العصر أو أنماط ذلك السلوك وتصرفات بعض رجاله ونسائه موضوعا لكوميدياته • والمعلوم أن هذا العصر كان أهله مغرون بالمظاهر والسلوكيات •

وبرزت من شخصيات الملهاة آنذاك نمـــاذج وأنماط بشرية عديدة كالمرأة العـــاشقة التى تدبر المؤامرات ، وتدس الدسائس للاحتفـــاظ بعشيقها ، والعـــاشق المستهتر الذى يلعب بعواطف النساء ويحـــاول اغواءهن والاستيلاء على أموالهن • والرجـــل الغنى التـــافه العقل ، والاحمق ••• الخ •

وكان كتاب المسرح بصفة عامة آنذاك يكررون دائما اظهار حماقات العصر (وهى وظيفة الملهاة الابدية منذ أرستوفان)[٢] •

ووافق تطور الملهاة فى انجلترا تطور المجتمع الانجليزى اذ أنه فى

---

(١) فن المسرحية ص ١٢٥٨ •
(٢) المصدر نفسه ص ٢١٤٤ •

عصر الملكة اليصابات أو اليزابيث وملبعده فى القرن السابع عشر بـ عصر الارستقراطية الانجليزية قد غلبت هذه الطبقة على مقدرات الحيـاة والمجتمع ، وانزوى ما دونها من الطبقتين الوسطى والدنيا • فكانت المسرحية عامة والملهاة خاصة تبرز جـوانب حياة تلك الطبقة وأسرار سلوكياتها •

ثم جاء القرن الثامن عشر فقويت فيه الطبقة الوسطى ، وبدأت تفرض وجودها فى الحياة ، وتمثلت فى الصناع والتجار ، وأصحا بالمهن والحرف فاضطر كاتب المسرح الى أن يراعى هذه الطبقة ، وأن يبرز حياتها واهتماماتها فى مسرحياته•وكان هذا التفاعل بين المسرح والمجتمع واضحـا فى لون المسرحية وشهودها ، فقـد كان شهودها من الطبقة الوسطى ولم يقتصر على الطبقة الارستقراطية المحدودة العدد •

وكان لابد وأن تلبى الملهاة فى هذه المرحلة الجديدة مفاهيم وقيم هذه الطبقة الوسطى الجديدة التى أخذت تنمو وتفرض وجودها على الحياة والمسرح • وزاد اهتمامها بالمسرح ، وازداد ارتيادها له • ومن ثم فقد ركزت الملهاة فى هذه المرحلة على القيم الاخلاقية والدينية والمحافظة ، وارتفعت نبرة الوعظ فى نصوص المسرحيات وطريقة أدائها •

وشاع فى انجلترا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر نوعان من الملهاة • النوع الرومانسى عند شكسبير من مثل مسرحياته : حلم ليلة صيف أو Midsommer Nights ، وكما تهواه Asyou Like It ، والليلة الثانية عشرة Twelfth Night •

وتضم هذه الملاهى شخصيات من جميـع الطبقات تشغلها أحداث وقصص سعيدة من حب ومغامرة تنتهى بزواج العاشقين السعيدين فى الفصل الاخير ويجرى جزء كبير من الاحداث المسرحية فى غـابة أو حديقة بشكل دائم تقريبا • وقد يغلب على هذا الوسط أو الاطار الذى تجرى عليه أحداث الملهاة البيئة الريفية البسيطة الساحرة •

والنوع الثانى أعقب الملهاة الشكسبيرية فى القرن السابع عشر والثامن

عشر ملهاة الوعظ فى القرن الثامن عشر أيضا • وبدأ آنذاك اهتمام الناس بتلقى الوعظ من المسرح فلبى الكتاب رغباتهم وحركوا أشخاص ملاهيهم وأحداثها للانتصار الحتمى للطيبين الخيرين على الاشرار وغلاظ الاكباد القســـاة •

وظل هذا اللون من الملهاة شائعا طوال القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر الا أنه فى هذا القرن الاخير كانت المسرحية تشتمل على خطب وعظية سافرة يوجهها بطل المسرحية أو شخصيات فاضلة خيرة تتناول جوانب الاخلاق ومحاسن السلوك فتقابل بالتصفيق •

وقد تعرض فى تلك الملاهى مسرحيات توضع الفضـــيلة فيها موضع الاختبار فى مأزق لتستدر دموع المشاهدين ، وتستدعى عطفهم ، حتى تنتهى دائما بالخروج من المأزق والانتصار الذى يرضى المشـــاهدين ، ويفرج عنهم ما وقعوا فيه من الضيق بما لقيته الفضيلة من حرج وعنت•

وهكذا عبرت الملهاة طريقا طويلا حـــافلا منذ عصر ارستوفان الى القرن الثامن عشر والتاسع عشر عند ظهور الملهاة الرومانسية والواقعية•

ولايزال بعض النقـــاد يرون أن المميز الرئيسى للملهاة هـــو طبقة شخصياتها الاجتمـــاعية فقد اعتقد الرومان ـــ ومن قبلهم الاغريق ـــ وكثير ممن تبعهم حتى عصر النهضة أن شخصيات الملهاة يجب أن تكون من الطبقتين الوسطى والدنيـــا ، فى الوقت الذى تستأثر فيـــه المأساة بطبقة الملوك والامراء كأبطال رئيسيين فيها •

وقد رفض شكسبير هذا التمييز ، وتخصيص كل من المأساة والملهاة بطبقة بعينها فى المجتمع وكذلك «جرين» وكتاب عصر الملكة «اليصابات» الرومـــانسيين الذين قدموا دوقـــات وملوكا وأمـــراء فى ملاهيهـــم أو «كوميدياتهم» تماما كما قدموهم فى مآسيهم •

واذا ما عدنا الى عناصر «الكوميديا» عند ارستوفان ـــ وهو كاتب الملهاة الاغريقى الوحيد الذى وصلتنا جملة من أعماله ـــ نلاحظ أنها

تشتمل على أمشاج من المرج والهجاء والغناء ، والتحليل الدقيق لافكار الآثينيين المعاصرين للكاتب وسلوكياتهم وأفعالهم •

وواضح أن الملهاة عند ارستوفان كانت تعنى أمورا ثلاثة هي :

أولا : مشاهد مرحة في مهزلة تدفع جمهوره الى الانطلاق في ضحك وقهقهة لا حدود لهما •

وثانيا : تشتمل على همز ولمز كثير يتصل اتصالا شخصيا ومباشرا بمعاصريه كما يتصل بأعمالهم ، وهو لمز يدفع جمهوره الى التفكير في الامور السياسية أو العقلية أو الاجتماعية المطروحة ، وقد يؤدى بهم ذلك التفكير الى محاولة الاصلاح ويحفزهم عليه •

ثالثا : وجود عنصر الغناء ، واشتمال المسرحية على مقطوعات غنائية رائعة توفر لجمهوره شعورا بالمتعة والرضا[1] •

وقد ظلت هـذه العناصر من مكونات الـكوميديا الكلاسيكية حتى العصر الحديث عندما ظهرت الكوميديا الجديدة على أيدى جمـاعة من كتاب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أمثال جونسون وموليير •

والملهاة الواقعية عند جونسون[2] وأتباعه كانت على نقيض الملهاة الرومانسية المرحـة • وما فيها من عبث الحب ، كما هـو الحال عند شكسبير ، فقد اشتملت ملاهيه على كثير من اللمز المر ، واعتمدت على السخرية أكثر من اعتمادها على الفكاهة التى تثير الضحك ، ذلك بأنه كان يؤمن بأن للملهـاة وظيفة اجتمـاعية يجب أن تؤديها ، فهى تفيد

---

(١) راجع فن المسرحية ص ١٨١ ـ ١٨٢ •

(٢) جونسـون هـو بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢ ـ ١٦٣٧م) كاتب مسرح انجليزى مشهور • كتب عدة مسرحيات من بينها مجمـوعة من الكوميديا متعددة الالوان بين كوميديا مأساوية Tragi-Comedy وساخرة ، ومأساة ، ودراما الاقنعة والوان أخـرى تناول فيها كثـيرا من الاوضاع الاجتماعية بالنقد اللاذع كما لمز كثيرا من أوضاع وشخصيات عصره مما دفع به الى السجن •

المجتمع بتناولها لبعض عيـوبه ونقائصه وعرضهـا على خشبة المسرح للسخرية منها •

كما أنه كان يعتقد بأن الملاهى يجب ألا تختار شخصياتها من بين طبقة الامراء والاشراف ، وانما ينبغى أن تختار بين أفـراد الطبقـة الوسطى أو الدنيا فقط • ومن هنا اختار بن جونسون لمسرحه مدينة لندن آنذاك ، واختار شخصياته من بين أفراد الطبقتين الوسطى والدنيا فيها ممن يراهم فى تجواله بشوارع لندن • وهو اذ يعرض نماذج منها فى مسرحه انما ليسخر من بعض عيوبهم كالغرور والجشع حتى يضحك جمهـور المشاهدين الذين ينتمى معظمهم الى هـذه الطبقة آنذاك لكى يخلصهم من تلك النقائص[1] •

وتشبه «الكوميديا» أو الملهاة التى كتبها موليير[2] للجمهور الباريسى فى القرن السابع عشر فى عهد لويس الرابع عشر الملهاة عند بن جونسون اذ تجرى أحداث أحسن مسرحياته وأنجحها فى مدينة باريس ، آنذاك، وشخصياته مستمدة من الحياة والبيئة المحيطة به • وقد أدرك موليير وظيفة الملهـاة الاجتمـاعية ، وكان فى «كوميدياته» أخف روحـا من بن جونسون ، وأكثر فكاهة ، كما كان أكثر منه عناية بدراسة شخصياته والتخطيط لها • وتقوم كوميدياته على عنصر الصدام بين الشخصيات ذات الاهواء والسلوكيات المتعارضة •

وعلى الرغم من أنه كان يسخر من نقائص عصره ومثالبه الا أنه كان يولى العلاقات التى تربط بين الرجال والنساء اهتماما كبيرا[3] ، وكان التناقض فى تلك العلاقات كثيرا ما يثير الضحك الصاخب ، كذلك المواقف المرحة التى كان يعمد اليها فى معظم ما كتب •

ويعد موليير من أعظم كتاب الكوميديا العالميين •

---

(١) راجع فن المسرحية ص ١٨٤ •
(٢) الكاتب المسرحى الفرنسى الشهير موليير (١٦٢٢ ـ ١٦٧٣) •
(٣) فن المسرحية ص ١٨٤ ـ ١٨٥ •

ويرى الكاتب الناقد الفرنسى الشهير سانت بيف فى موليير وكتاباته مثلا حيا لسعة الفهم والوضوح والدقة ، والسخرية اللاذعة الرفيعة ، وطيبة القلب مما دفعه الى ترشيحه كى يمثل فرنسا فى مؤتمر العبقريات العالمية وهو يقول :

« ان الامم الاخرى لها شعراؤها الذين يمكن أن تناظر بهم شاعرينا راسين وكورنى • • • لكن ما من أمة فى الارض قد خرجت من أبنائها من حقق مجدا فنيا يمكن أن يثبت أمام المجد الذى حققه موليير »(١٠) •

ومن أشهر مسرحياته التى لقيت نجاحا ، وترجمت الى أكثر من لغة، ومنها الى العربية وأديت على كثير من مسارح العالم مسرحية المتحذلقات Les Précieuses يهاجم فيه التصنع والتكلف فى اللغة والسلوك ، ويدعو الى البساطة والطبيعة فى القول والفعل• وتدور حول فتاتين خرجتا على تقاليد طبقتهما العادية المتوسطة لتلحقا بالطبقة العليا تقلدان السلوك والتطلع ، وتقعان فى خدعة نتيجة تعلقهما بالمظاهر الزائفة ترجع الفتاتان بعدها الى التعقل والالتزام بمواقع الاقدم دون شطط •

وقد لقيت هذه المسرحية قبولا من المشاهدين ونجاحا لاقترابها من واقع الحياة الباريسية ودفاعها الجرىء فى صورة فكهة مضحكة عن الاتزان والبساطة •

ومن مسرحياته المعروفة «مدرسة الازواج» L'Ecole des Maris عبر فيها عن مشاعره الخاصة ازاء المرأة والزواج •

ومدرسة الزوجات L'Ecole des Femmes ،وعدو المجتمع Le Misanthrope وطرطوف Tartufe ودون جوان Don Juan وغيرهما من المسرحيات الكوميدية الرائعة التى يفخر بها المسرح الفرنسى والتى رفعت مؤلفها الى عالم الخالدين •

---

(١) من أعلام المسرح العالمى لمحمد حمودة من سلسلة مذاهب وشخصيات ، طبع الدار القومية للطباعة والنشر ص ٨٥ •

وتطورت الملهاة بعد موليير ، لكنها لم تخرج كثيرا عن هذا الاطار الذى أبدع فيه موليير وبن جونسون ، وان كان أهم تطور حدث للملهاة هو المـزج المتكرر بين الانماط ، واستخدام الملهـاة لبث بعض الافكار الخاصة بمؤلفيها ومذاهبهم الفكرية والاجتماعية كما هو الحـال مثلا فيما كتب ابسن[1] وبرناردشو[2] •

وملاهى شو أو كوميدياته تتناول فكرة أو عقيدة فى معظم الاحيان، وتعبر عن مذهبه الذى اعتنقه وهو الاشتراكية الفابية ، فيعبر عن هذه الفكرة أو العقيدة من خلال المواقف أو التعريض واللمز أحيانا وأحيانا بالتصريح والبوح •

ولما كانت الملهاة الحديثة بعد ابسن وشو قد اتجهت الى الواقعية والواقعية الرمزية أحيانا فى علاجها لمشكلات المجتمع وقضاياه ، فـانها اتخذت كذلك أدوات الملهاة التقليدية من السخرية من الواقع فى بعض صوره المتمثلة فى الحياة اليومية فى البيت والشارع •

وسار كتاب الملاهى فى القرن العشرين على درب ابسن وشـو فى الملهاة الاجتماعية من حيث النقد الاجتماعى والسخرية من الواقع وعرض عيوبه عن طريق تصوير نماذج منحرفة من البشر أو من السلوك البشرى، فى اطار من السخرية ، والتصوير الكاريكاتورى الضاحك •

وركزت الملهاة الحديثة على حماقات القرن العشرين وما استحدثته المدنية والثورة الصناعية والعلمية من بدع وأنماط جديدة من السلوك فى مجتمع المدينة •

---

(١) هنريك ابسـن (١٨٢٨ ـ ١٩٠٦) كاتب مسرحى نرويجى مشهور عرف بمسرحياته الاجتماعية التى تعد بداية للاتجاه الحديث فى المسرح كما يعد كاتبها ابا المسرح الحديث • ومن اشـهر مسرحياته : « اعمدة المجتمع » و « بيت الدمية » و « عدو الشعب » و « البطـة البرية» The Wild Duck •

(٢) شو هو جـورج برنارد شو (١٨٥٦ ـ ١٩٥٠) من أشهر كتاب المسرح الانجليز •

وقد اتخــذت الكوميديا فى المسرح الحــديث صورة تختلف بعض الشىء عن صورتها القــديمة فأصبحت الكوميديا الان مسرحية تعنى بموضوع اجتماعى من واقع الحياة تتناوله بطريقة ساخرة قد تدعو الى الضحك ، ولكن الضحك ليس الهدف • وانما هــو للوقوف على قبح ما يعرض من نقيصة ، أو سوء ما يؤدى اليه التناقض فى المواقف أو معارضة السلوك السوى •

وقد يرى بعض النقاد فى الملهاة الحديثة جانبا آخر هو أنها تتساوى مع المأساة فى الموضوع والصراع ولكنها تختلف عنها فى النهاية ، اذ يرى هؤلاء أن الكوميديا تنتهى بالاحداث الى النهاية السعيدة ، بينما تكون نهاية المأساة مؤلمة أو محزنة • أو قد لا تنتهى بنهاية سعيدة أو محزنة أنما بنهاية يقدرها المشاهد بعد أن ينتهى الفصل الاخــير دون تحديد واضح لنهاية البطل أو البطلة أو الاحداث التى تتابعت طوال المسرحية•

الميـــــلودرام

MELODRAMA

ذكرنا أن أرسطو قسم المسرحية الى نوعين تراجيديا وكوميديا أو مأساة وملهاة الا أنه قد نشأت بعد ذلك فى تاريخ المسرح أنواع من المسرحيات لا هى بالتراجيديا ولا هى بالكوميديا ، وقد تجمع بعضها جوانب من الملهاة الى جانب عناصر المأساة مما عرف بمصطلح التراجى كوميك Tragi Comic ، واتجهت المسرحيات المعاصرة اتجاها آخر .

يقول صاحبا «فن المسرحية» :

« وهناك اهتمام أكثر انتشارا فى مسرحيات العصر منه فى مسرحيات العصور السابقة ألا وهـــو المشكلات العـــائلية . فقد كتب عدد من المسرحيات التى تتناول حياة البيت أو حياة الاسرة كما لم يكتب من قبل ، وهذا طور من أطوار الانشغال الحديث بمشكلة الجنس فأمور الزواج والطلاق ، والحب ، والابوة تهم كتاب المسرح الجادين فى زماننا أكثر مما كانت تهم الكتاب من قبل[1] .

وقد كتب ابسن كما قلنا فى بداية عهد المسرحية الحديثة عن مشاكل الزواج فى مسرحية «بيت الدمية» و «البطة البرية» .

وبحث يوجـــين أونيـــل[2] (١٨٨٨ ــ ١٩٥٣م) الحب والابوة فى مسرحياته «أنا كريستى» «وفترة غريبة» .

---

(١) راجع فن المسرحية ص ١٧٦ .

(٢) كاتب مسرحى أمريكى ، كان والده ممثلا مشهورا ، وبدأ عمله صحفيا ثم تحـــول الى المسرح وكتب عـــدة مسرحيات ناجحـــة عرضت بنيويوك مثل وراء الافـــق Beyond the Horizon «وأنا كريستى» Anna Christie وهى ميلودراما . وعشرات أخرى من المسرحيات وقد امتاز أونيل بمقدرته على صياغة الكلمة المؤثرة ، وحساسيته الفائقة للكلمة .

وإذا كانت المسرحية العصرية أو الحديثة قد بدأت بمعالجة واقعية لمشكلات الحياة العامة والخاصة ، فان مرحلة سابقة عليها قد جاءت بنوع من المسرحيات الرومانسية تميل الى المأساة ، وان لم تتوفر فيها كل عناصرها ، وتعالج كذلك بعض القضايا الذاتية للانسان كالقضايا العاطفية مثل الشاعر لادمون روستان ، أو موقف الانسان الفرد من المجتمع الظالم مثل «البؤساء» لفيكتور هيجو .

وظهر فى فرنسا فى القرن التاسع عشر نوع من المسرحيات عرف بالميلودرام كان أبرز كتابها فى فرنسا فيكتورين ساردو Victorein Sardo (١٨٣١ — ١٩٠٨م) ويطلق بعض نقاد المسرح من العرب على الميلودرام اسم «المشجاة» . وهى صورة من المأساة الا أنها تعتمد على حشد الآلام والاحزان والنكبات مما يخاطب العواطف الفجة لدى الجماهير ، ولذلك عدت من المسرح الرخيص أو «التجارى» . يقول أحد النقاد :

« وقد يرى المراقب العابر أن الفرق الرئيسى بين المشجاة «الميلودراما» والمأساة هو فرق فى الختام ، فالمشجاة تنتهى بنهاية سعيدة ، والمأساة تنتهى بنهاية تعيسة . وهذا القول مجاف للحقيقة ، فبالرغم من أن معظم المآسى تنتهى تلك النهاية التعسة الا أنه لا يعدم وجود بعض المآسى ينتهى بنهايات سعيدة . وكذلك الحال بالنسبة للمشجاة أو الميلودراما فان النهاية ليست الفيصل فى التفرقة بينها وبين المأساة ، فليس شرطا أن تنتهى كل ميلودراما بفوز الشخصية المحببة وانتصارها بعد سلسلة الآلام والمعاناة التى اعترضتها خلال المسرحية» .

وعلى ذلك فان المميز الذى يفرق بين المأساة والملهاة يكمن فى طريقة المعالجة الدرامية للصراع ، وهذه الطريقة أهم بكثير من صورة النهاية فى كل من النوعين .

ويرى بعض النقاد أن الميلودراما سميت كذلك لارتباطها بالموسيقى فى أول ظهورها فى القرن التاسع عشر فى انجلترا ، وذلك لتثير الجمهور ،

أو تزيد اثارته فى بعض الاحيان • لان كتاب تلك المسرحيات كانوا يرون من الضرورى اثارة الانفعـالات لدى المشـاهدين ليكسبوا لانفسـهم ولمسرحياتهم النجاح والرواج •

ومن هنا ظلت الاثارة طابعا آخر مميزا لهذا اللون •

والصراع فى الميلودرام صراع ظاهرى كالصراع بين رجلين من أجل امرأة أو المحاولات الظاهرة المكشوفة من المداين لخداع دائنيه •• الى غير ذلك[1] • كذلك الاحداث غالبا ما تكون فردية تخص أفرادا بأعينهم وليست قضايا عامة يدور فيها الصراع بين عناصر اجتماعية متباينة ، أو بين عقـائد ثابتة وأخرى مستجدة كما هـو الحـال فى المسرحيات الاجتماعية أو المآسى الجديدة • ذلك لان غاية الميلودراما ــ كما قلنا هى بلوغ التأثير المباشر على المشاهد •

وغـالبا ما تكون شخصياتها من نوع «النمـاذج» أو الشخصيات النمطية ، وكثيرا ما تكون متباينة واضحة التباين ، بل متناقضة ، الخير خير دائما ومن أول المسرحية الى آخرها والشرير شرير دائما • وهذه الشخصيات النمطية غالبا ما تمثل القيم الاجتماعية أو الاخلاقية كالشر والخير والانحلال والقسوة ، والطيبة •• وما الى ذلك •

وكاتب الميلودارما لا يهتم برسم شخصياته قدر اهتمامه بحشد كل ما يثير من الاحداث التى يقومون بها أو تعترضهم • فالشخصية النامية أو المتطورة غـير النمطية قد تشتت انتباه المشـاهد وتبعده عن تتبع الاحداث التى هى العنصر الرئيسى الذى تعتمد عليه المليودراما •

« وكاتب الميلودراما يسأل نفسه عند قيامه باضـافة حدث لاحدى شخصياته ما هو أكثر الاعمال اثارة مما يمكن أن يقوم به الناس ؟ • ثم يمضى متسائلا كيف يمكن أن أجعل هذا العمل بعيدا عن الاحتمال يبدو وكأنهم يقومون به أو قاموا به فعلا ؟ •

---

(١) فن المسرحية ص ٢٦٦ •

فهو لا يهتم أبدا بعرض الحياة كما هى فى الواقع ، بل الذى يهمه هـو أن يكتب تسلية مثيرة وقريبة من الحيـاة الواقعية بالقـدر الذى نستطيع فيه ابقاء المتفرجين فى المسرح والحيلولة بينهم وبين الخروج منـه .

وملامح الميلودراما «المشجاة» تفتقر الى الامانة فى تصوير الحياة لابتغائها الاثارة الآنية وحدها ، مما يجعلها أكثر الاشـكال المسرحية تفاهة » .

فالناس الذين تراهم فوق خشبة المسرح ، والاحداث التى نشاهدها ليس لها أى مغزى ــ غالبا ــ كما أن مشابهتها للحياة الواقعية مشابهة سطحية تماما ، وليس هناك كاتب مشجاة (ميلودراما) يرجو أن يحمل جمهوره على التفكير،بل انه كلما قل تفكيره زاد استمتاعهم بالمسرحية»[1] .

وعلى الرغم من أن الميلودراما فى صورتها العامة مسرحيات ليست على المستوى الفنى الجيد الا أن بعضها نال شهرة طيبة مثل مسرحية « كوخ العم توم » .

---

(١) فن المسرحية ص ٢٧٦ .

الفـــــارس ـــ «الهزلية»

FARCE

والفارس هى صورة من الكوميديا يبالغ مؤلفها فى ابراز العناصر التى تؤدى الى الضحك ، من مواقف ، وحركات أو هيئات ، أو ملابس أو سلوكيات لابطال المسرحية ، ويقصد فيها الى الضحك لذاته لا للتعبير عن قيمة أو موضوع أو مناقشة فكرة أو ابراز نقيصة أو تصوير قضية فى صورة ساخرة لاستدعــاء السخط من المشــاهد وعدم الرضا ، أو الغضب فى النهاية تمهيدا لنبذ المعيب ، وهجر المنبوذ .

وقد تقترب الهزلية أو الفارس من الميلودراما فى درجتها الفنية أى فى كونهما معا ليسا على مستوى الملهاة أو المأساة .

والفرق بينهما فى أن «الميلودراما» أو المشجاة ، تكثر من الاحداث المفجعة والمثيرة للعواطف والاحاسيس ، وأما الهزلية أو الفارس فتعرض أحداثا مضحكة ، وأسمى غايات الاولى اثارة الانفعال ، وأسمى غايات الثانية هى اثارة الضحك .

والشخصيات فى «الهزلية» كشخصيات الميلودراما مسطحة غير نامية ولا معقدة ، لان الكاتب فيها يركز على المواقف والاحداث،والمتناقضات بين البطل وبقية الشخصيات ، كما يعتمد على الحركات الكاريكاتورية ، والنكات اللفظية وقد يبرز بعض العيوب أو التشوهات الخــلقية ، أو المظاهر الشاذة فى اللباس والهيئة امعانا فى استثارة الضحك .

و «الهزلية» ، تشترك مع الميلودراما أو «المشجاة» فى عدم الالتزام بالواقع فى الشخصية أو الفعل اذ تميل الى التضخيم والتهويل،والمبالغة فى ابراز كل ما هو شاذ وغريب .

كما أنها تعمد أحيانا الى حشر الشخصيات فى المواقف حشرا بغية اثارة الضحك .

الا أن عدم واقعية الشخصيات أو الافعال فى « الهزلية » ليس مضللا بدرجة الميلودراما ، اذ أن الطبيعة المرحة أو الفكهة للهزلية تجعل المشاهد يتقبل مثل هذه المبالغات فى رسم الشخصية أو فى الفعل الذى تقوم به ، ولا يأخذهما مأخذ الجد .

وكأن المشاهد هنا ينفصل فى موقفه عن الطبيعة المسرحية أو عن خيال المسرحية ولا يندمج فى صـــورتها الكلية اندماجه عند مشاهدته للمأساة أو الملهاة . حتى انه يكاد أن ينسى وجوده الواقعى ، لقـــوة استدعاء المسرحية له ، بينما هو فى الهزلية لا يحس بهذا الاندماج ولا تستغرقه المسرحية ، وانما يقف منها متفرجا ، مدركا أنه يشاهد تمثيلا يروح عنه ويسليه .. وهذا ما يهبط بهذا اللون فى درجته الفنيـــة عن المستوى الذى تقف عليه الملهاة أو المأساة .

ومن هنا كانت الهزلية أبسط الاشكال المسرحية ولا يحتاج تذوقها الى فكر ، لفرط سطحيتها ، بل ان تأثيرها ينفض بانصراف المشاهد من باب المسرح ، ولا يعود يذكر الا مواقف مضحكة لبطلها أما الفكرة أو الحدوتة نفسها فلا تعود تعنيه فى شىء .

ويرى سمـــير سرحـــان ضرورة التمييز بين الكوميديا أو الملهـــاة والفارس[1] لان الكوميديا الحقيقية فن جـــاد فى أساسه والمهزلة أو (الهزلية) أو الفارس فن قائم على التسلية بغرض التسلية وحدها .

---

(١) فى كتابه المسرح المعاصر ص ١٠ ـ ١١ طبع الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٧ .

بنـــاء المسرحيـــة

وضع أرسطو أسس بناء المسرحية فى حديثه عن المأساة فقال :(١)

ولما كانت المأساة محاكاة بطريق الاداء والتمثيل ، لابد كان المشهد (أى ظهور الممثلين على المسرح) فى المقام الاول جزءا من أجزائها ، ثم يتلوه فى المقام الثانى النغم الموسيقى والعبارة ، لان هذين الاخيرين هما أداتان للمحاكاة فى المأساة •

وأعنى بالعبارة هنا مجرد تأليف الابيات ، أما معنى النغم الموسيقى فواضح لكل انسان •

ثم ان المأساة محاكاة لعمل ، وللعمل أشخاص يعملونه ، ولكل واحد من هؤلاء صفاته الفـــارقة فى الشخصية والفكر ، اذ أننا بالنظر الى الشخصية والفكر ننسب الى الاعمال ما تنسب لها من صفات خاصة •

ومحاكاة العمل فى الرواية هى العقدة • والعقدة فى اصطلاحنا هذا هى مجرد ترابط الحوادث أو الامور التى تجرى فى القصة ، وأعنى بالشخصية كل ما من شأنه أن يسم شخصيات الافراد ويجعلنا نلحق بهم بعض الصفات الخلقية ، وأريد بالفكر كل ما يقولونه ••

واذا فكل مأساة لابد أن تحـــوى ستة أجزاء تؤلف بينها توفر لها طابعها الخاص أو شخصيتها ، اذا اجتمعت معا ، وهى : الموضـــوع ، والشخصيات ، والعبارة (أو الكلام) ، والمشهد ، والنغم الموسيقى •••

وأهم هذه الاجزاء جميعا ترابط الحوادث أو العقدة ، لان المأساة فى أساسها محاكاة للحياة بما فيها من سعادة أو شقاء •• وان أقوى

---

(١) كتاب الشعر ص ٣٤ •

العناصر التى تصبح بها المأساة ممتعة ومؤثرة (أعنى الانقلابات والاكتشافات) هى أجزاء من العقدة نفسها ..

.. فالعقدة اذا هى الجزء الاساسى ـ هى روح المأساة ، وقوام حياتها ـ ان صح التعبير ـ والشخصية تجىء فى المرتبة الثانية .. ثم يأتى عنصر الفكرة فى المقام الثالث . والفكرة هى القدرة على قول ما يمكن أن يقال ، أو قول ما هو ملائم للمقام .

وتأتى العبارة فى المرتبة الرابعة بين العناصر الادبية ، وهى كما سبق أن قلت تعبير عن الفكرة بالالفاظ ، ولا فرق فى أنتكون شعرا أو نثرا .

ومن الجزأين الباقيين يجىء النغم الموسيقى خامسا . وهو بين العناصر الممتعة المواكبة للمأساة أكثر شىء مبعثا للسرور .

ومع أن المشاهد ذات تأثير كبير الا أنها أبعد الاجزاء جميعا عن الفن اذ ممكن أن نلتمس تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين ، ثم أن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فن الشاعر .

هذا ملخص حديث أرسطو عن عناصر المأساة . لكنه يتحدث بعد ذلك تفصيلا عن دور كل عنصر فى بناء المأساة .

فيرى أنه لابد لها من فاتحة ووسط وخاتمة . «والفاتحة هى ما لا يفترض ضرورة أن يتقدم عليها شىء قبلها يستتبع شيئا تاليا له . والخاتمة على النقيض منها هى التى تستدعى شيئا سابقا لها ضرورة أو احتمالا ، ولكنها لا تستدعى شيئا يعقبها . والوسط مما يستدعى سابقا له وآخر لاحقا» .

ومن هنا جاءت فكرة بناء المسرحية غالبا من ثلاثة فصول يمثل فصلها الاول المقدمة ، والثانى الوسط ، وهو ما أدت اليه أحداث المقدمة ، والاخير هو الخاتمة .

ـ وينص أرسطو على وحدة الحدث فى المسرحية الواحدة ويرى أن تعدد

الاحداث مما يضعف المسرحية حتى لو كان يقوم بها شخص واحد هو البطل •

ويرى كذلك ضرورة التتابع فى حلقات الصراع الدرامى أو الحدث طوال المسرحية « فان تم العمل بالطريقة التى حددتها وتوفر فيه التتابع والوحدة اللذان أنص عليهما دعوته بسيطا • وفى مثل هذا العمل يحدث التغير فى مقدرات البطل غير مصحوب بانقلاب أو انكشاف» • وهذه هى العقدة البسيطة أما اذا حدث التغير بانقلاب وانكشاف فتكون العقدة حينئذ مركبة •

« والانقلاب : تغير فى الرواية الى عكس ما يتوقع من أحداث العمل • ويتوصل الى ذلك بعوامل محتملة أو ضرورية » •

« أما الانكشاف : فهو فى الحقيقة تغير من المجهول الى المعلوم • أو من الشعور بالكره الى الحب نحو تلك الشخصيات التى تكون سعادتها أو شقاؤها موضع المأساة فى الرواية » •

ويرى أرسطو فى تطور الاحداث أو الفعل فى العقدة من انقلاب أو انكشاف أنه ينبغى أن يؤدى احداث مايثير الخوف والشفقة ، فاذا انعدم فيها ما يثيرهما قلت فيه المأساة • كأن تنتهى المأساة بفعل سعيد أو أو نهاية سعيدة للبطل مثلا •

كذلك فلا يسند الى رجل خير فاضل انقلاب الحال من اليسر الى العسر أو من السعادة الى الشقاء ، لان ذلك يثير الاشمئزاز أكثر مما يثير الخوف أو الشفقة •

ولا يسند الانقلاب المعاكس أى التغير من الشقاء الى السعادة الى رجل شرير ، فهذا نهج لعله أكثر شىء خروجا على روح المأساة وبعدا عن التأثير التراجيدى •• وكذلك لا يعرض على النظارة انحدار شخص سادر فى الشر من حالة السعادة الى حالة الشقاء ، فمثل هذه القصة قد تثير فينا شعورا انسانيا ، ولكنها لا تحدث فينا شفقة أو خوفا ، ذلك والخوف يثار بوجود وشيجة شبه بيننا وبين من يقاسى نكبة من النكبات •

والخوف يظن بوجود وشيجة شبه بيننا وبين من يقاسي نكبة من النكبات • وليس فى هذا الموقف ما يوحى بالشفقة أو الخوف[1] •

ويتم أرسطو بعد هذا الحديث تفصيلا عن كل عنصر من هذه العناصر الستة التى حددها ، ولا أرى داعيا لان أعيد هنا ما قاله انما يكفى هذه الاشارات التى نقلتها لتحديد معالم تصوره لبناء المأساة خاصة والمسرحية عامة،تلك المعالم التى حددت أصول البناء الدرامى لكل المسرحيات بعد هذا عند الرومان وفى كل العصور وحتى عصر النهضة ، بل ظلت ديدن كتاب المسرح الكلاسيكى عامة ولم يخـرج عليها الا كتاب معدودون فى ذلك الاطار وبعد ظهور الاتجاهين الرومانسى والواقعى عند كتاب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ثم العشرين بالضرورة •

ويرى احسان عباس أن أرسطو فى وضعـه لتلك العناصر الستة للمأساة قدم الموضوع على غيره ، «والموضوع أو العقدة الروائية» كما سماها أرسطو : هو غاية المأساة • اذا فالموضوع مقدم منطقيا على كل ما حوله • وأرسطو يونانى يؤمن قبل كل شىء بنظرية القدر الصرف ، ولعنة الوراثة فى حياة الافراد فلا عجب اذ جعل الشخصية تجىء فى المرتبة الثانية بعد الموضوع • ومع ذلك فهذا أكبر خطأ وقع فيه أرسطو • ونحن اليوم لا نجد لرواية هملت أى قيمة فنية لو لم تكن شخصية هملت كما هى فيها»[2] •

ولا نستطيع أن نجارى احسان عباس فى اتهـامه أرسطو بالخطأ الاكبر لاعتباره الشخصية فى المرتبة الثانية بعد الموضوع ، اذ أن هذا الاعتبار كان سائدا عند الكلاسيكيين عامة لمفاهيم ظلت سائدة فى بناء المسرحية وايمان الانسان الكلاسيكى لا أرسطو وحده بضعف الانسان أمام الظروف المحيطة ، وأنه فى هـذه الدنيا مسير وفـق قوى أخرى لا يملك السيطرة عليها وأنها هى سيدة الموقف • ولكن اعتبار الشخصية

---

(١) راجع مقدمة كتاب الشعر ص ٥٣ •
(٢) المصدر نفسه ص ١٢ ـ ١٣ •

جـاء فى مرتبة ثانيـة . وعند ظهور الثورة الرومانسية ردت للانسان اعتباره بالنسبة للظروف المحيطة أو سيطرة هذه الظروف الموروثة أو الثابتة ، ومن ثم كان البطل فى المسرحية الرومانسية هو الذى يفعـل الاحـداث ويسيطر عليها ، أو هـو الذى يأتى فى الدرجة الاولى من الاهمية . ويعتبر شكسبير فى ابرازه لبعض الشخصيات التى تقدمت أهميتها على أهمية الموضوع خارجا على الاصول الارسطية مجددا فى القيم الكلاسيكية للمسرحية ، بل ورومانسيا فى هذا التجديد رغم سبقه للحركة الرومانسية فى الفكر والادب والفن عامة .

ومهما يكن من أمر فانه رغم خروج بعض كتاب المسرح الرومانسى والواقعى والحديث عن تلك الاصـول التى وصفها أرسطو ، أو ذلك التصور الذى صوره أرسطو لبناء المسرحية الا أن الجم الغفير منهم لم يفلت تماما من أسار ذلك البناء ، وأتبعهم النقاد[1] .

يقول هؤلاء النقاد بضرورة أن تبنى المسرحية على بداية ووسـط ونهاية ، وأنه لابد من وجود تسلسل منطقى للحدث وأنه لا يجب أن يتوقف هذا التسلسل قبل أن يصل الى النتائج النهائية للحدث « ومن ثم كانت مشكلة البداية والوسط والنهاية هى فى معناها الحقيقى أمور لا يمكن أن يستغنى عنها كاتب المسرحية » .

ويقول صاحب فن المسرحية .

« لا ينحصر عمـل كاتب المسرحية فى تشويق جمهـوره للاحداث المنفصلة فقط ولكن أن يربط كل حادث من هـذه الحوادث بما يسبقه وما يتلوه من حـوادث بحيث نستطيع أن نعتبر بنـاء الحبكة منطقيا ومرضيا عندما ينكشف لنا كاملا .

.. واذا ما أثير الاهتمام بالتسلسل المنطقى للحوادث فـان هذا الاهتمام يتراكم بالتدريج . ويستطيع الكاتب المسرحى أن يعتمد كثيرا

---

(١) راجع مثلا فن كتابة المسرحية ص ٣٩٥ .

على الاهتمام المتزايد باقتراب المسرحية من أزمتها أو ذروتها ومن حلها فالاهتمام في القصة ذات الحبكة هو بعبارة أخرى زيادة في تركيز الترقب والانتظار • ومهمة الكاتب المسرحي أوضح من مهمة الكاتب القصصي ، وهي بعث الاهتمام والتشويق وتركيز الترقب ، والابقاء على حالة الترقب هذه حتى يعد المدة لتخفيفها •

وقد يقال ان الحبكة لازمة للمسرحية أكثر مما هي لازمة لاى نمط أدبى آخر ، وذلك لان المسرحية كما أسلفنا هي في جوهرها وأساسها تمثيل لفعل •• وذهب أرسطو الى أن المسرحية تنطوى على عنصرين هما الشخصية والحبكة• وأن الحبكة هي العنصر الذى لايمكن الاستغناء عنه في المسرحية))[1] •

واستمد الكتاب موضوعات عقدهم المسرحية من التاريخ أو الاساطير أو الاحداث الاجتماعية • وقد رأينا أن موضوعات المأساة منذ أرسطو كانت تستمد من الاحداث الكبيرة أو الاساطير ، وميدانها الطبقة العليا وشخصياتها من الملوك والامراء والنبلاء ومن اليهم •

كما استمدت الملهاة موضوعاتها من الحياة العامة العادية ، وقد ركزت المسرحية الحديثة في صورة الملهاة أو المأساة على هذا الجانب في موضوعها •

وقد برزت المسرحيات التاريخية في المسرح الكلاسيكي الاوروبي في عصر النهضة واشتهر من المسرحيين شكسبير في انجلترا في عصر الملكة اليصابات وأختار معظم موضوعات مآسيه ومسرحه الجاد من التاريخ مثل هاملت ومكبث والملك لير وعطيل وكليوباترا ويوليوس قيصر ، ويعللون اهتمام المسرحيين بهذا اللون لشغف الجمهور في ذلك العصر بالتاريخ •

وكما كان الحال هكذا في انجلترا فقد حدث الشيء نفسه في المسرح

---

(١) فن المسرحية ص ٣٩٥ •

الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر حيث بنى أعلام المسرح الكلاسيكى أمثال كورنى وراسين مسرحهم على موضوعات تاريخية مثل السيد Le Cid وهوراس Horace ونيكوميد Nicomide لكورنى،وأندروماك Andromaque ، وبريتانيكوس Brittanicos عن عصر نيرون ، وبايزيد عن التاريخ العثمانى فى عصر السلطان مراد ، وفيدر Phèdre عن الاساطير اليونانية وعالجها من قبل يوريبيدس •

وقد اهتم المسرح الرومانسى بمشكلات الحب وقضايا الانسان الفرد واهتم المسرح الواقعى الحديث بمشكلات الحياة الاجتماعية ، وقد اشتهرت فى أوروبا فى الربع الاخير من القرن التاسع عشر والربع الاول من القرن العشرين بفضل جهود جماعة من كبار كتاب المسرح الحديث من أمثال ابسن IBSEN النرويجى،وشو الانجليزى وبيراندللو الايطالى•

وتجرى موضوعات هذه المسرحيات فى دائرة الطبقات البرجوازية الأوروبية وبعض عناصر من الطبقة الراقية والطبقات الدنيا وتصور التناقضات فى موضوعات الحب والزواج ، والعلاقة بين الفتاة الغنية والشاب الفقير أو العكس • وبعد الثورة الاشتراكية فى أوروبا وماأحدثت من تغيرات اجتماعية ظهرت مسرحيات واقعية من لون جديد تصور نقدا للطبقات البرجوازية ، وتجسيدا لعيوبها ، كما تدعو بعضها الى الاصلاح والثورة الاجتماعية •

وظهرت ألوان أخرى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية تمثل انقلابا فى صورة المسرح من حيث الشكل والمضمون بظهور ألوان من المسرح مثل مسرح العبث والرمزى والذهنى واللا معقول وما الى ذلك •

وقد لجأ كتاب هذه الاشكال المسرحية الجديدة الى تغيير الشكل التقليدى للبناء المسرحى الذى عرف به المسرح منذ عصر الاغريق ، فتغير البناء الارسطى القائم على مقدمة ووسط ونهاية ، أو القائم على عقدة وحلها عن طريق الانقلاب والكشف ، بل ان صورة المسرح أو خشبةالمسرح ومكان الاداء نفسه تغير وكذا المشاهد أو المناظر ومالى ذلك•

واذا كان الحوار من العناصر الاساسية عند أرسطو وان كان يأتى فى مرتبة متأخرة عن العقدة والشخصية الا أنه يصبح فى المسرح الذهنى ذا أهمية بينما يتخلف الموضوع والشخصية وتتقدم الفكرة التى يبنى عليها كاتب المسرح أحـداث مسرحيته وحـواره والذى يلعب الدور الرئيسى فى المسرحية •

ولم يعد الحوار فى المسرح الحديث يعتمد كثيرا على البلاغة وتنميق العبارة والجملة الخطابية المؤثرة قدر اعتماده على موافقة اللغة للاحداث وحسن تعبيرها عن المواقف ومقدرة الـكلمة على توصيل ما يراد الى المشاهد ، كما تعتمد على التوافق بين لغة الحوار والمؤدى •

الباب الثانى

روافــد المسرح العــربى

الفصل الأول

الرافد العربى



الفصل الأول

الرافــــــد العـــــربى

تراث المسرح فى التاريخ الادبى

شاعت مقولة تناقلها كثيرون ممن كتبوا عن الفن والمسرح تلك هى أن العرب لم يعرفوا المسرح ولا الفن لقصور فى الخيال العربى،ولايمكن بطبيعة الحال أن نتهم شعبا أو جنسا بأكمله بذلك الاتهام الذى ينطوى على نظـرة عنصرية متعالية تقسم الشعوب الى شعوب راقية مبدعة وأخرى متخلفة تابعة أو مقلدة •

وقد جرى بعض باحثينا وعلمائنا وأدبائنا للاسف مع هذا التيار وتابعوه مقتنعين أو مقلدين فأوقفوا الابداع الفنى على بعض الاجناس المتفوقة كما قال الاوروبيون كالامة اليونانية والامة الرومانية بينما حرموا العرب من مثل هذا الشرف وبخاصة فى الفن والمسرح •

ومما قيل فى هذا أيضا أن الفن نشأ أوازدهر فى ظل الوثنية الراقية التى أبدعت الاساطير والطقوس المعقدة ، وكان لها خيال خلق الآلهة والاساطير المتعلقة بها فى علاقتهما مع بعضهما وعلاقاتها جميعا بالانسان وما يتصل بهذا وذاك من ملاحم وحكايات • ووصلنا العديد من أساطير تلك الشعوب القديمة وبخاصة اليونان والرومان ومن قبلهم المصريون القدماء والآشوريون والبابليون والهنود ومن اليهم •

ولم تصلنا عن العرب أساطير ولا ملاحمكتلك الملاحم المأثورة عن الشعوب• وقيل أن العرب وان كانت لهم وثنيتهم الا أنها لم تكن وثنية راقية لانهم لم يكونوا مستقرين ، ولم يكونوا مبدعين خياليين ، لان

بلادهم كانت تدفعهم بطبيعتها الصحراوية الى عدم الاستقرار ومن ثم الى بناء المعابد • وابداع الاساطير وأداء الطقوس المعبدية المعقدة التى تطورت من بعد عند بعض الشعوب الى مسرحيات •

كذلك قيل ان العربى بطبيعته واقعى لا يسبح بخياله فى آفاق غيبية، لان حياته لا تترك الفرصة كى يسبح بهذا الخيال أو ينطلق ، وكل هذا من نتاج الحياة الآمنة المستقرة والعرب فى حياتهم البادية افتقدوا ذلك الاستقرار والامن •

ومهما قيل من أسباب لعدم اهتمام العرب بالفن والمسرح فى جاهليتهم وصدر اسلامهم فان الامر المحقق أنه لم تصلنا صور للفن العربى المتقدم من قلب الجزيرة تضارع فنون اليونان والمصريين القدماء والاشوريين والبابليين ومن اليهم الا أنهم أبدعوا بعد ذلك فى الفنون الاسلامية ما يضارع تلك الفنون العظيمة القديمة ، قد يقال ان السبب فى ذلك هو الاسلام ، واللقاء بالشعوب الاخرى ذات الحضارات العريقة مما وفر لهم زادا وتراثا بنوا عليه أو اقتبسوا منه • ومهما يكن الامر فان هذا الابداع فى حضارة العرب المسلمين ينفى قصورهم ، أو ضيق الخيال أو واقعيتهم أو ما الى ذلك من المبررات التى يقصد فى كثير منها الى الحط من قدر الانسان العربى ان عمدا أو بسوء فهم •

واذا ما تتبعنا موقف العرب والمسلمين من المسرح ، فانا نجد بذوره الاولى فيما أنشأ العرب القدماء من الاساطير والقصص ، كما وجد اليونان بذور مسرحهم فيما أنشأ شعراؤهم من ملاحم وأساطير •

ولما كانت القصة هى أم المسرحية ، والعلاقة بينهما وطيدة بل عضوية لان المسرحية فى النهاية قصة ممثلة ، فان وجود القصة فى الادب العربى القديم فصيحة وعامية ، ووجود الاسطورة فيما كانوا يتداولونه من أمثال ، وما ينشدونه من ملاحم ، وما يروونه فى أشعارهم من اشارات هنا وهناك الى تلك الاساطير كما ورد فى شعر النابغة عن أسطورة زرقاء اليمامة الكاهنة العربية كل أولئك منبىء عن وجود بذور فى أدب العرب القديم للحس المسرحى والحس القصصى •

بل ان ما عرضه الشعراء الجاهليون ومن تبعهم من قصص شعرى فى قصائدهم عن الحيوان ومآسيه وصراعه مع الانسان والموت ليدل على وجود هذا الحس الدرامى •

ويمثل لنا أبو ذؤيب فى مرثيته مشاهد لمأساة الحيوان وصراعه مع الانسان والمـوت • كما يصور لنا الاعشى مشـــاهد من قصة السموأل ومأساته مع الحارث الغسانى وامرىء القيس التى انتهت بفداء أدرع امرىء القيس بابنه وفلذة كبده وهى قمة المأساة وختامها •

يقول الاعشى:

كن كالسموأل اذ طـاف الهمام به — فى جحفل كزهاء الليـل جـرار
بالابلق الفـرد من تيمـاء منزله — حصن حصـين وجار غـير غدار
اذ سامه خطتى خسف فقال له : — اعرض على كـذا أسمعهما حـار
فقـال : غـدر وثكل أنت بينهما — فاختر • وما فيهمـا حظ لمختار
فشك غـير قليـل ثم قـال له : — اقتـل أسـيرك انى مانع جارى
ان له خلفـــا ان كنت قـــاتله — وأن قتلت كريمـا غـــير غـدار
مالا كثيرا وعرضا غير ذى دنس — واخـــوة مثـله ليســوا بأشرار
جـروا على أدب منى فـلا نزق — ولا اذا شمـرت حـرب بأغمـار
وسـوف يخـلفه ان كنت قـاتله — رب كـــريم وبيض ذات أطهـار
لا سرهن لدينـا ضـائع مـــذق — وكاتمـات اذا استودعن أسرارى
فقـال تقـدمة اذ قـام يقتـله : — أشرف سموأل فانظر للدم الجارى
أأقتل ابنـك صبرا أو تجىء بها — طوعـا ؟ • فانكر هـذا أى انكار
فشك أوداجـه والصدر فى مضض — عليه منطـويا كاللـــذع بالنـار
واختـار أدراعـه كى لا يسب، بها — ولـم يكن عهـده فيهـا بختـار
وقـال : لا اشترى عـارا بمكرمة — فاختار مكرمة الدنيـا على العار
والصبر منه قديما شيمـة خـلق — وزنده فى الوفـاء الثاقب الوارى

واذا ما عرفنا أن القصيدة الدرامية كانت بداية النشأة فى المأساة والملهاة عنـد المصريين القدماء واليونان عـامة ، لان الاناشيد الدينية للآلهة كانت بداية المأساة ، والاهاجى الشعبية الساخرة كانت بداية الملهاة عند اليونان • وتحولت تلك القصائد الشعرية التى ينشدها الواحد أو الجماعة الى أداء تمثيلى فى المناسبات والاعياد الدينية أو الدنيوية •

ولعل هذا اللون الذى ظهر عند الامم القديمة كالمصريين القدماء قد ظل مكتوما أو محفوظا فى ضمير شعوب المنطقة التى عاشوا فيها ، والتى جاوروها فتأثروا بها بصورة أو أخرى وان لم تظهر فى آدابهم بعد ذلك وفى الادب العربى خاصة ــ وان لم يصلنا من آداب العرب فى الجاهلية قبل الاسلام قدر كبير نستطيع أن نظن أو نجزم بوجود مثل تلك الفنون الشعرية المسرحية أو لا • اذ أن عمر ما وصلنا من القصيد الشعرى عند العرب لم يتجاوز مائتى عام قبل الاسلام أى ما يقابل القرن الخامس الميلادى وأخريات القرن الرابع ومعلوم أن الحضارتين اليونانية والرومانية أثرتا فى هذا المشرق العربى آثارا كبيرة ، وبقيت آثارهما شاخصة فيما ورثته شعوب المنطقة من لغة وآداب وفنون تشكيلية ومعمارية وغيرها من عادات وتقاليد وعقائد •

وكانت الهلينية من آثار الثقافة والحضارة اليونانيتين فى الشرق،وقد أثرت غزوة الاسكندر الحضارية فى هذه المنطقة آثارا واضحة لم تنس، بل ظلت خالدة • وما قصة ذى القرنين عنا ببعيد تحكى غزوات هذا الفاتح اليونانى ، كما أن آثار الفلسفة اليونانية ظلت فى الاسكندرية وغيرها من المراكز الثقافية فى الشام والعراق مما ترك آثاره أيضا على الفكر العربى الاسلامى بعد ذلك •

ولما كان المسرح من معطيات الحضارة والثقافة اليونانية ، وكذا الحضارة الرومانية التى سارت على آثارها ، واعتبرت امتدادا لها وتطورا ، وكان اليونان والرومان كلاهما يهتمون ببناء المسارح فى كل البلاد التى يحتلونها ، فقد أنشأوا كذلك المسارح التى بقيت آثارها فى عديد من بلدان شمال افريقيا العربية وفى مصر والاسكندرية خاصة وفى عديد من بلاد الشام وظلت تلك المسارح فى بلاد الشام فى ظل الحكم الرومانى معاصرة لبعض الامارات العربية التى عاصرها الاسلام فى أول عهده كامارة الغساسنة بالشام والذين كانوا عربا يتكلمون اللغة العربية ويفهمون الشعر العربى ، وفى الوقت نفسه يأخذون بأسباب الحياة والحضارة الرومانية البيزنطية • ومنها الاهتمام بالمسرح •

وإذا كنا لم نقف عند نصوص بعينها تؤكد اهتمام هؤلاء بالمسرح الا أن وجود المسارح فى كثير من المدن العربية بالشام وبقاعها فى عصر الغساسنة دليل على أنها كانت عامرة يؤدى عليها العروض المسرحية أو غيرها من العروض والمشاهد ٠

ونقل العرب عن اليونان جانبا من ثقافتهم فى الفلسفة والعلوم عامة، كما نقلوا كتاب الشعر لارسطو ، ولكنهم لم ينقلوا المسرح اليونانى ولا الشعر اليونانى ولا ندرى أسبابا واضحة لعزوفهم عن ذلك ، وان بدت لنا شواهد هنا وهناك قد توحى بتلك الاسباب التى قديكون من بينها عـدم فهم العـرب المسلمين لذلك الادب أو عدم استساغتهم لما يتحـدث عن أشياء ومخلوقات لا يعلمون عنهـا شيئا ، بل وتتنافى مع عقائدهم وبنائهم المعنوى والوجدانى والعقلى ٠

ومن هنا كانت وقفة من ترجموا كتاب الشعر لارسطو أمام النصوص التى تتحدث عن الشعر التمثيلى والدراما بأقسامها وعدم فهمهم لابعاد ما يرمى اليه أرسطو ، لانهم لم يمارسوا هذا اللون من الفن ، فبعد عليهم تصوره ٠ وظنوه بما فيه من أشياء غيبية خرافات وأحاديث عجائز على ما جاء على ألسنة بعضهم ٠

ولم يفهم علماء المسلمين كتاب الشعر ولا فهمـوا ما جاء به عن الشعر الدرامى أو التمثيلى على وجهه ٠ يقول الدكتور عبد الرحمـن بدوى : «ويخيل الينا أنه لو قدر لهذا الكتاب أن يفهم على حقيقته،وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادىء لعنى الادب العربى بادخال الفنون الشعرية العليا فيه وهى المأساة والملهاة منذ عهد ازدهارها فى القرن الثالث الهجرى ، ولتغير وجه الادب العربى كله ، ومن يدرى لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الادبى كما تغيرت أوروبا فى عصر النهضة»[1] ٠

---

(١) مقدمة أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ص ٥٦ ، طبع دار الثقافة ببيروت ٠

وكان تصورهم لانواع الشعر التى ذكرها أرسطو فى الكتاب من تراجيديا ، وكوميديا ودراما ، وغيرها على أنها قصائد أو شعر قصيد لا شعر تمثيل على صورة الشعر العربى ، وأن تلك الانواع التمثيلية ضروب من قصائد نوعية أو موضوعية كالمديح والهجاء وضللهم وصف أرسـطو لشعر المأساة أو التراجيديا وموضـوعاتها بأنه يعرض الجاد والرفيع ويهتم بالاحـداث التى تجرى للمـلوك والسادة ، على عكس الملهاة التى عرفت بالشعر الساخر الذى يعرض لعامة الناس ويصور الشاذ والقبيح من الافعال على مابينا فى أول الكتاب .

على أن المسرحية أو صورة المسرح اذا كانت قد اختفت من الادب الفصيح فانها ظهرت بصور وأشكال بدائية فى الآداب الشعبية فى بلاد الهلال الخصيب العراق وسوريا أو الشام عامة وتركيا ومصر منذ القرن الرابع الهجرى أو العاشر الميلادى ، ولابد أن تكون لها جذور ممتدة من قديم الزمان أقدم من القرن العاشر ، ربما كانت آثارا أو أصداء لصور قديمة موروثة . فقد عرف الحكواتى وظهر هذا فى أكثر من شكل من أشكال المأثورات أو المنظومات الشعبية . ومنها منظوم «الكان وكان» وهو أصلا شكل من النظم تروى به القصص على مشهد من الناس وقد تصحبها آلة موسيقية كالربابة .

يقول صفى الدين الحلى عن الكان وكان : «وسمى بذلك لانهم أول ما اخترعوه لم ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات ، .. فكان قائله يحكى ما كان وكان ، ولفظة قالب لذلك وقابل له ..»[٢] .

وظهـرت من فنون الاداء الشعبى ألوان أخرى فى مصر والشرق العربى الاسـلامى كمسرح السامر والمحبظين أو المحنبظين : ووردت أخبار هذه العروض الشعبية التى تشبه الكوميديا المرتجلة فى العصر المملوكى اذ كان سلاطين المماليك يحبون مشاهدة أجواق المحبظين هذه،

---

(٢) العاطل الحالى ، تحقيق دكتور حسين نصار ص ١١٥ ، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨١ .

ويسرون برؤيتها وظل الامر كذلك حتى العصر العثمانى فى مصر وقبيل العصر الحديث» .

ووصف لنا بعض المستشرقين والرحالة الاوروبيين الذين وفدوا الى مصر فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بعض أجواق المحبظين . فيقول الرحـــالة بلزونى G. Belzoni انه رأى تمثيليين فى أحد الافراح بشبرا سنة ١٨١٥م قال :

«.. بعد تمام الرقص بدأ مشهد تمثيلى غايته اظهار بعض ما يدور فى الحياة ، وبعض العادات ، ويمثل رجلا يريد الحج ، فيساوم جمالا لشراء أحد الجمال ، فاتخذ الحاج وسيطا بينه وبين التاجر ، واتخـــذ هذا الوسيط موقفا غريبا اذ غـــالى وطفف على المشترى بينما بخس البائع ليحصل على عائد كبير من المال لنفسه .. وجىء بالجمـــل مغطى بالكسوة ومعدا لرحلة الحج ، فلما ركبه الحاج واستنهضه اذا به لايقوى على النهوض ، فيرفضه ، ويطلب من الوسيط رد ماله ويتشاجر المشترى والوسيط ، وبينما هم فى هذا العراك اذا بصاحب الجمل يظهر فيتبين أن الجمـــل موضوع المشـــاجرة وهو الذى لم يقو على النهوض لم يكن هو نفسه الذى باعه التاجـــر للوسيط ، مما يظهـــر أن الوسيط احتفظ لنفسه بالجمل السليم ، ولم يكتف بالمزايدة فى السعر والمغالاة فى الثمن على حساب البائع والمشترى بل احتفظ بالجمل الصحيح لنفسه وجاء بآخر سقيم .

وانتهت الهزلية بأن نال الوسيط المخـــادع جزاءه وفر هاربا» . فهذه التمثيلية تظهر للمشاهدين ضرورة الحذر من السماسرة والوسطاء الدخـــلاء .

وذكر تمثيلية ثانية تظهر أحد المهرجين الاوروبيين وقد ارتدى الزى الافرنجى ووصل فى احدى رحلاته الى بيت عربى — وكان فقيرا ويريد الظهور بمظهر الغنى فلما حل الاوروبى بداره أمر امرأته بنحـــر شاة فى الحال ، فتظاهرت بالطاعة لكنها عادت بعد قليل لتخبره بأن قطيع الغنم قد ذهب بعيـــدا عن الدار ، وأنه سيمضى وقت طويل دون أن

تحضر شياه لذبحها ، فأمر الرجل المضيف امرأته بأن تذبح أربع دجاجات اذا .. فجاءته مرة أخرى واعتذرت بأنها لم تستطع الامساك بالدجاج، فأمـر الزوج زوجته فى المـرة الثالثة أن تحضر بعض حمـامات من «السطوح» . ولكنها جاءته بعد قليل لتعتذر بأن الحمام هذه المرة قد غادر أعشاشه .. وفى ختام هـذه التمثيلية لم يجد المضيف أمامه الا أن يقـدم لضيفه اللبن وعيش الذرة وهمـا الشيئان الوحيدان اللذان يجدانهما فى الدار ..» .

وهكذا من أمثال هذه التمثيليات المرتجـلة التى تقوم على بعض المتناقضات والعيوب الاجتماعية يتناولها الممثلون الهزليون أو المحبظون بصـورة كاريكاتورية ساخـرة تعتمد على المظهـر المبالغ فى تشويهه والحركات الكوميدية المبالغ فيها والنكات اللفظية السوقية[1] .

وكمـا أورد ادوارد لين فى كتـابه عن عادات وسلوكيات المصريين المحدثين فى أوائل القرن التاسـع عشر قريبا من هـذه التمثيليات عن المحبظين[2] فيقول : ان المصريين غالبا ما يسلون أنفسهم بممثلين من مستوى هابط مضحك يقومون بأداء هزليات أمام المشاهدين ويطـلق عليهم «المحبظين» .

ويمثل هؤلاء هزلياتهم فى المناسبات والافراح أمام المشاهدين فى منازل السراة والاعيان ، وكثيرا ما يتحلقون فى الاماكن العامة ليعرضوا أمام عـامة الناس فى الشوارع والميادين وأمام المقاهى . وأنهم كانوا يسترعون الاهتمام بما يقدمون من نكات بذيئة وحركات شاذة . وكان المؤدون من الرجال والصبيان .. ولم يكن بينهم أحد من النساء ، بل كان أحد الصبيان غالبا ما يقوم بالدور النسائى بعد ارتداء أزيائهن .

---

(١) راجع ص 51 Lendau

(٢) E. W. Lane : Manners and Customs of the Modern Egyptians p. 384

وراجع الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى لعلى الراعى ، ص ١٨ طبع دار الهلال ، سلسلة كتاب الهلال .

ويصف عرضنا شاهده بنفسه أقيم بمناسبة ختان أحد أبناء والى مصر محمد على باشا • بدأ العرض بالموسيقى والرقص ثم التمثيلية وتتألف شخصياتها من ناظر عزبة أو حاكم اقليم ، وشيخ بلد ، وخادم لشيخ البلد ، وكاتب أو «صراف» قبطي ، وفلاح مدين للحكومة ببعض المال ، وزوجته ، ومعهم خمسة آخرون كانوا يقومون فى أول الأمر بدور الدق على الطبول لمواكبة مشاهد العرض[1] •وكان يقوم بعضهم بالرقص• وتبدأ الافتتاحية بقرع الطبول وأداء مشهد راقص من هؤلاء الرجال الخمسة لفترة قصيرة • ثم يدخل الناظر وبقية الممثلين الحلبة أو حلقة العرض •

ويسأل الناظر — ما هو مقدار ما على عوض بن رجب من المال ؟

فيرد هؤلاء الرجال الخمسة الذين يقومون بدور جماعة الفلاحين — اسأل الصراف ودعه يبحث فى دفاتره •

ويظهر الصراف بدواته وأقلامه التى يضعها فى حزامه ، وفى ثيابه التى تميز أقباط مصر آنذاك • وعلى رأسه عمامته السوداء •

ويسأله شيخ البلد — كم من المال على عوض بن رجب

فيرد الصراف — ألف قرش

فيقول شيخ البلد — وكم سدد منها

فيرد عليه — خمسة قروش

فيتوجه شيخ البلد للفلاح ويسأله : ياراجل لم لم تحضر ما عليك من المال ؟

فيقول — ليس معى منه شىء

فيصرخ شيخ البلد — ما معك منه شىء ؟! ••• ألقوه أرضا

فيلقى على الارض ويشرع أحدهم فى ضـ به «بالكرباج»

---

(١) لاتزال هذه العادة تمارس فى عروض المونولوج الكوميدى فى بعض المسارح •

فيصرخ الفلاح متغنيا : وشرف ديل حصانك يابك ، وشرف سراويل امرأتك وشرف منديل مراتك يابك !

وبعد أن يضرب عشرين جلدة يساق الى السجن •

وتذهب اليه امرأته فى السجن فتسأله : عامل أيه ؟! كيف حالك ؟

فيجيب : اعملى فى معروف يامراتى ، خذى قليل من الكشك وبعض البيض وشعرية واذهبى بها الى بيت الصراف ، واطلبى منه أن يعمل معروف ويطلقنى من السجن •

وتحمل الزوجة هذه الاشياء فى ثلاث سلال الى بيت « الصراف » وتقول لمن تلقاه هناك — أين المعلم حنا الصراف ؟

فيجيبونها — انه يجلس هناك •

فتتوجه اليه وتقول — اعمل فى معروف وخذ هذه الاشياء واطلق سراح زوجى

فيقول لها الصراف — من هو زوجك ؟

فتجيبه — الفلاح الذى عليه ألف قرش

فيقول لها — هاتى عشرين ولا ثلاثين قرش لرشوة شيخ البلد

فتذهب ثم تعود ومعها ما طلبه الصراف لشيخ البلد وتقدمها للشيخ

فيسألها شيخ البلد — ما هذا

فتجيب — خذها رشوة واطلق زوجى

فيجيبها — حسن اذهبى للناظر •

فتتوقف لحظة وتضع كحلا فى عينيها ، وتحمر يديها وقدميها ببعض الحناء •• وتتقدم الى الناظر قائلة — مساء الخير يا سيدى

فيقول لها — ماذا تريدين

فتقول — أنا مرأة عوض الذى عليه ألف قرش

فيسألها — وماذا تريدين ؟

فتقول — عوض فى السجن واعمل معروف باطلاق سراحه

وبينما هي تخاطبه تبتسم وتظهر له بعض مفاتنها قائلة انها لا تطلب ذلك دون مقابل ٠

وهكذا تقدم نفسها له لقاء اطلاق سراح زوجها

والهدف من هذه الهزلية أن تنبه الوالى الى ما يقوم به بعض النظار وموظفى الدولة من عسف فى تحصيل المال من الفلاحين[١] ٠

وينقل محمد يوسف نجم عن الرحالة الدانمركى كارستين نيبور أنه حكى كيف شاهد حوالى سنة ١٧٨٠م مسرحية مصرية تمثل باللغة العربية، وكان يؤدى الدور الرئيسى فيها — وهو دور سيدة — ممثل لم يستطع أن يخفى لحيته الكبيرة وكانت الحادثة الرئيسية فى هذه المسرحية تصور امـرأة تستدرج الى خيمتها المسافرين واحـدا بعد الاخر ثم تسلبهم أمتعتهم وتطردهم ضربا بالعصا[٢] ٠

وقد بقيت فرق المحبظين تعمل فى المجتمع القاهرى وبعض المـدن الكبرى طوال العصر العثمانى وحتى بداية القرن العشرين ٠ وكانت تؤدى عروضها فى الموالد والمواسم والاعياد وفى الاحياء الشعبية ٠

وبعد ظهور المسرح الكوميدى الهزلى على أيدى يعقوب صنوع ثم فى العقد الثانى من القرن العشرين على أيدى الكسار والريحانى ضعف أداء هذه الفرق ، وتوارت فى أزقة القـاهرة ، واقتصرت على بعض المناسبات الاجتماعية كأفراح الزواج والمواسم الدينية ٠

يقول نبيل كرامة[٣] :

«ولما كانت أفراح المصريين تتسم بميسم البذخ والكرم والافراط فى السرور وجد التمثيل جوا خصبا لنموه وازدهاره ٠ وكثيرا ما يذكر

---

(١) عن LANE P. 385

(٢) راجع الكوميديا المرتجلة ص ٢٠ ٠

(٣) المسرح اللبنانى ص ٦١ ٠

المصرى السيد قشطة وأحمد الفار ، وأبو رابية ، وأحمد شفاتيرو وأولئك المهرجين الذين كانوا بهجة الافراح وزينة الموالد •

كانت هذه الحفلات تقام فى الهواء الطلق أو داخل السرادق ، وكانت المناظر تقتصر على بعض المقاعد وملاءة تنشر هنا وهناك يختبىء وراءها شخص أو أكثر ، وبعض الاوانى •

وكان كبير الممثلين يضع فوق رأسه طربوشا بدون زر ، ويصبغ وجهه بالدقيق وحواجبه بالقهوة أيضا ، ويرتدى ملابس تناسب المقام ويمسك عصا أو مقرعة • وكنت تجد دائما ملاءمة بين الفصول المضحكة وبين العرس ومهنة صاحبه • وللحج كذلك فصول ، وللختان فصول وللزواج فصول •

وقد يحدث أن يشترك الجمهور فى التمثيل ، بمعنى أن يبادل الممثل النكتة اللاذعة أو يدعو بعض المتفرجين للاشتراك فى التمثيل فيلبى الطلب مغتبطا مسرورا ، وقلما كان صاحب العرس يسلم من التنكيت ، ولا يغضب أو يسخط أو يبدى اشمئزازا •

وقد اقتبس المسرح الكوميدى بعد ذلك بعض الشخصيات التى ظهرت فى عروض المحبظين هذه ، مثل شخصية العمدة التى اقتبسها الريحانى فى شخصية كشكش بك والبربرى التى اصطنعها على الكسار ، والشامى والفلاح التى استغلها حسين الجزايرلى والخواجه •• وما الى ذلك •• من شخصيات ومواقف ظلت حية فى المسرح الكوميدى ويسلمها جيـــل الى جيل •

ومن هذه الالـــوان المسرحية الشعبية «الســـامر» وهو قريب من عروض المحبظين وكثيرا ما كان يقدم فى المقـــاهى البلدية على صورة مشاهد من فصل واحد يدور فيه الحوار بين جماعة المؤدين والمشاهدين الذين يشتركون فى الاداء وتعرض لمجموعة من المتناقضات الاجتماعية ، كأن يحب خادم زوجة مخدومه الضابط دون أن يعلم ، وتحدث عن ذلك

مجموعة من المفارقات والافعال المضحكة[1] •

وقد انتقلت هذه الالوان التمثيلية فى العقد الثانى والثالث من القرن العشرين من أجوائها الطبيعية بين عامة الشعب فى الاحياء الشعبية أو فى قصور السراة الى «السيرك» الذى كان ينصب فى الموالد والأعياد فى كثير من البلاد والذى كان يسمى أحيانا «بالتياترو» مثل سيرك «عمار» والحلو وغيرها مما يعرفه أبناء الجيل الماضى • وكان يعرض فى آخر مشاهده المنوعة من ألعاب الاكروبات ، واستعراض الحيوانات،والرقص، والتهريج «البلياتشو» يعرض فى ختام هذه العروض مشهدا تمثيليا قريبا مما عرف فى عروض المحبظين والسامر ، بل لعل بعض ممارسى هـذه التمثيليات الشعبية انضم الى السيرك للقيام بتلك التمثيليات التى كانت تروق الجماهير وتلقى عندها قبولا •

خيـا ل الظـل :

وهناك لون آخر من المسرح عرف فى المجتمع العربى الاسلامى القديم منذ القرن الرابع الهجرى وهو «خيال الظل» أو «ظل الخيال» • ولكنه يختلف عن جوقة المحبظين والسامر بأن الممثلين ليسوا من البشر ، ولا المسرح شاخص أمام العيون فى حلقة أو رحبة ، أو حلبة ، بل يقـوم بالتمثيل مجموعة من العرائس المصنوعة من الجـلد المقوى تتحرك على ما يشبه المصطبة وتنصب أمامها شاشة من القماش الابيض تفصل بينها وبين المشاهدين ، ويعكس ظلالها على تلك الشاشة مصباح قوى •

ويقوم المقدم بتحريك تلك العرائس فتتحـرك ظلالها على الشاشة ويتخذ لكل شخصية من شخصياته صوته الذى يعبر عنه ولغتـه التى يتحدث بها وهو قريب من مسرح الاراجوز أو «القراقوز» • وقد وصفه غير واحد ممن عاينوه قديما أو فى بداية هذا القرن ، أو ما بقى منه ومن آثار فى بعض أزمنة مصر الشعبية القديمة •

---

(١) راجع المسرح الشعبى ٧٢/٧٣ •

يقول العلامة أحمد تيمور باشا[1] :

«كان للناس شغف بالخيال — خيال الظل — فى مصر حتى أوائل القرن الرابع عشر الهجرى ، فكانت له سوق نافقة فى الاعراس • قل أن يقام عرس لا يلعب الخيال فى احدى لياليه • وكانت لها قهاو يلعب فيها، الى أن اخترع الافرنج الصور المتحركة (السينما) وكثرت أماكن عرضها فى مصر ، فأكب الناس عليها ، وهجروا أماكن الخيال ، فابطلت ، واقتصر على اللعب به فى الاعراس على قلة حتى قل المشتغلون به ، وكاد يدرس فيما درس من الاشياء القديمة • وآخر من أدركنـــاه قيما بالفن على الطريقة القديمة مع الاجادة فى تحرير الازجال ، واتقان صور الشخوص «الحاج حسن القشاش» • ثم قام بعده ولده الاسطى درويش •

يتخذون له بيتا مربعا يقام بروافع من الخشب ، ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ، ويسدل على الوجه الرابع ستر أبيض يشد من جهـــاته الاربع شدا محـــكما على الاخشاب ، وفيه يكـــون ظهور الشخوص • فاذا أظلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت• ويكونون خمسة فى العادة ، منهم غلام يقلد النساء ، وآخر حسن الصوت للغناء • فاذا أرادوا اللعب أشعلوا نارا قوامها القطن والزيت تكون بين أيدى اللاعبين أى بينهم وبين الشخوص ، ويحرك الشخص بعودين دقيقين من خشب الزان ، يمسك اللاعب كل واحد بيد ، فيحرك بهما الشخص على ما يريد وتتخذ الشخوص من جلود البقر • وهى فى الغالب جلود تعمل منهـــا أغكام للعشبة التى تأتى من السودان ليتداوى بها — فيشترى بعضها لاعبو الخيال من التجار ويصورون منها ما يشاءون من الشخوص ، ثم يصبغونها بالاصباغ على ما تقتضيه ألوان الوجوه والثياب ، وأجسام

---

(١) خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب ص ١٩ ، طبع دار الكتاب العربى بمصر سنة ١٩٥٧ م •

وحفظ لنا متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بعض نمـــاذج من هـــذه الشخوص •

الحيوان وجذوع الاشجار وأوراقها وثمارها ، وأحجار المباني وغير ذلك بحيث اذا عرضت الصور أمام ضوء النار المشتعلة ظهرت زاهية بهية لشفوف تلك الجلود»[1] .

وتلك الصورة التفصيلية التي عرضها تيمور لمسرح خيال الظل وعرائسه المؤدين قد تكون مختلفة بعض الاختلاف عن الصورة القديمة التي كان عليها أيام الفاطميين والمماليك ، لكن الفكرة واحدة .

ذكر ابن حجة في ثمرات الاوراق[2] . أن الناصر صلاح الدين أخرج للقاضي الفاضل من القصر الفاطمي من يعاني الخيال للفرجة عليه ، فقام الفاضل عند الشروع في عمله ، فقال له الناصر : ان كان حراماً فما نحضره . وكان حديث العهد بخدمته قبل أن يلي السلطنة ، فما أراد أن يكدر عليه فقعد الى آخره ، فلما انقضى ذلك قال الملك الناصر : كيف رأيت ذلك ؟ . قال : رأيت موعظة عظيمة . رأيت دولا تمضي ، ودولا تأتي ولما طوى الستار اذا المحرك واحد».

ونستشف من هذا النص أن محرك الشخوص أو عرائس الخيال كان واحدا ، وأن موضوعه في الغالب كان عن زوال الفاطميين وانقضاء دولتهم وقيام صلاح الدين ودولته . أي مراعاة لاعب الخيال ارضاء السلطان. ومثل هذا حدث في احدى التمثيليات عقب هزيمة سلطان مصر المملوكي طومان باي على يد السلطان العثماني الغازي سليم الاول ، وما كان من قبض السلطان سليم على طومان باي واعدامه شنقا على باب زويلة . وما كان من لاعب الخيال الا أن استغل هذا المشهد المأساوي ليعرضه في صورة هزلية أمام سليم الاول ليكسب رضاه[3] .

ويقول ابن الجوزي في معنى القاضي الفاضل شعرا :

---

(١) خيال الظل لتيمور ص ٢٠ .
(٢) تراث الاوراق للحموي ، ص ٤٠ .
(٣) يحكي ذلك الدكتور حسين فوزي في سندباد عصري وينقله الدكتور الراعي في «الكوميديا المرتجلة» ص ١٦ .

رأيت خيال الظل أعظم عبرة   لمن كان فى درج الحقيقة راق
شخوص وأشكال تمر وتنقضى   وتفنى جميعا والمحرك باق

ومما أثر فى الشعر فى وصف الخيال ولاعبيه نعرف أن بعض النسوة أو الفتيات كن يقمن بتحريك العرائس أحيانا • فقد قال الوجيه المناوى فى جارية تلعب بخيال الظل :(١)

وجارية معشوقة اللهو اقبلت   بحسن كزهر الروض تحت كمام
اذا ما تغنت قلت شكوى صبابة   وان رقصت قلنا صباب غمام
أرتنا خيال الظل والستر دونها   فابدت خيال الشمس خلف غمام
تلعب بالاشخاص من خلف سترها   كما لعبت أطرافها بانام

ومعنى هذه الابيات أن هذه الفتاة اللاعبة بالخيال كانت تقوم باداء ألوان من الغناء والرقص ، ولعل ذلك فى مقدمة عرضها •

وقد وصلتنا ثلاث نصوص لمسرحيات خيال الظل لاديب شاعر عاش فى مصر فى عصر سلاطين المماليك البحرية فى النصف الثانى من القرن السابع الهجرى ذلك هو الشاعر الساخر الفكه الموصلى الاصل القاهرى الهجرة والاقامة شمس الدين محمد بن دانيال • (ت ٧١١ هـ) •

وقد عرفت مسرحياته الظلية باسم البابات ، وربما يرجع هذا الاسم فى منطوقه الى اسم العرائس باللغات اللاتينية Puppet • وقد يكون لفظا دخيلا انحدر الى اللغات العربية فى القرون المتأخرة بعد القرن الرابع الى مصر وبلاد الشام وأفريقيا من بعض الجزر فى البحر المتوسط والتى جابها العرب المسلمون واحتلوا بعضها زمنا وخاصة صقلية وجنوب ايطاليا ، وربما وفدت الى مصر فى عصر الفاطميين مع ما وفد من فنون فعرف المصريون خيال الظل أو قريبا منه عند تلك الامم الاوربية فأطلقوا ما تسمى به العرائس عندهم على النصوص أو المشاهد التى تؤلف لهاء فاختلف المدلول ، وان احتفظ فى النهاية بالاصل الدال عليه •

---

(١) مطالع البدور للغزولى ٢٦١/١ وكتاب الادب فى العصر المملوكى الجزء الاول ص ٢٩٢ •

وأما ألعاب الخيال نفسها فهى قديمة فيما يبدو عن هذه اللفظة الدخيلة البابة وجمعها بابات • كما أن نصوص البابات الظلية تمت إلى عروق عربية أصيلة ، فان جدتها ، وأصلها فن المقامة ، وهو فن قولى عريق فى الادب العربى ، ظهر فى القرن الرابع وتطور على أيدى أدباء العربية فى المشرق والمغرب فاتخذ أشكالا متعددة ، حافظ فى بعضها أحيانا على عناصر المقامة كما أبدعها بديع الزمان والحريرى ، وخرج فى بعضها عن تلك العناصر كما رأينا فى بعض المنامات التى ألفت فى أول العصر الايوبى ، والمقامات الوعظية أو العاطفية التى ألفت فى عصر المماليك كما ظهر عند ابن الوردى وصلاح الدين الصفدى •

وربما طور ابن دانيال صورة المقامة فى باباته ، خاصة وأن المقامة تقترب كثيرا فى شخصياتها ومضمونها من البابة ، فالمقامة غالبا تتناول الحياة الاجتماعية العامة ، ومواقف وشخصيات منها بصورة ضاحكة ساخرة يرويها الراوية عن بطل المقامات وهو ساسانى التكوين والطبيعة أديب فصيح جوال يرتجل الخطب والشعر •

ونجد بطل البابات كذلك بل أبطالها كثيرا ما ارتجلوا الكلمات المسجوعة المحلاة بالبديع ، أو أنشدوا القصائد الساخرة شعرا أو المنظومات الشعبية زجلا وكان لوقع هذا الشكل التعبيرى المسجوع المحلى بالسجع عجيبا على شهود البابات ، لان الذوق الجمعى آنذاك كان يألف تلك التعبيرات ، المسجوعة المحلاة بالبديع من جناس وتورية• ونشرت لابن دانيال ثلاث بابات[1] هى : طيف الخيال ، وعجيب وغريب، والمتيم والضائع اليتيم •

وموضوع هذه البابات من الشارع المصرى بالقاهرة المعزية،والحياة القاهرية بصفة عامة فى القرن السابع الهجرى • فقد استقر المقام بابن

---

(١) نشرها ابراهيم حمادة فى كتاب «خيال الظل وتمثيليات ابن دنيال» طبع المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر وان حذف منها كثيرا تعللا بما فيها من فحش وجنس مكشوف •

دانيال صاحب دكان عطار ببابه الفتوح ، وعمل كحالا يكحل الناس ، وقد ذكر حرفته هذه فى شعره فقال :

يا سائلى عن حرفتى فى الـورى   واضيعتى فيهـــم وافـــلاسى
ما حـــال من درهـــم انفـاقه   يأخـــذه من أعـين النـــاس

واجتمع اليه جماعة من الادباء والشعراء المعروفين فى عصره من أمثال الجـزار وابن النقيب والسراج الوراق ، والنصـير الحمامى ، وفتح الدين بن سيد الناس الفقيه الشاعر خفيف الظل ، وكان مصاحبا له كثير الجلوس اليه فى دكانه •

وبحكم عمل ابن دانيال تعرف على الحياة ، وخبر أسرارها فعرض فى مسرحياته صورا صادقة لا نجد لها مثيلا فيما وصلنا من مصـــادر عن العصر •

وشخصيات بابته من الشخصيات التى عايشها وتعامل معها عن قرب فالامير وصال من أمراء المماليك الذين كانوا يجـوبون شوارع القاهرة وكثيرا ما يضايقون أهلها وتجارها فى الاسواق بألوان من العسف والظلم الذى يرتكبونه من مصادرات واعتداء على الانفس والاعراض•

وتناول ابن دانيال هذه الشخصية «الامير المملوكى» بصورة هزلية ساخرة • وعرض للخاطبة «أم رشيد» التى تعمل قوادة ، وخاطبة تعقد الصلات بين الرجال ومن يريدون الزواج منهن من النساء • ويعرض صورا من الحيل التى تلجأ اليها لخداع الطرفين والحصول على ماتريد من المال لقاء ذلك •

ويعرض عجيب وغريب صورا من السوق المصرية بالقاهرة ، ومايجرى بها وبالشارع والمناسبات من ألوان الشعوذة ، وهى عبارة عن «اسكتشات خفيفة مضحكة تعرض نماذج بشرية واقعية تشهد لكاتبها بدقة الملاحظة والتبصر فى أحوال هؤلاء الناس،وطريقة تحايلهم على جماهير المتفرجين• فهو ينتقى من الاسواق والحفلات العامة شخصيات تقتطع رزقها وقوتها

ببراعة فى القول الفصيح أو فى بيع أشياء غريبة يعتقد الناس فى جدواها الصحى والنفسى ، أو فى عرض لعب يقومون بها بأنفسهم ، أو تقوم بها حيواناتهم المدربة . وقد عرض ابن دانيال فى هذه البابة لسبع وعشرين شخصية[1] .

مثل «حويس» الحاوى، الذى يعرض أفاعيه ، و «عسيلة» المعاجينى يرص أمامه أطباق الادوية وزجاجاتها ثم يشرح ما تفعله بقوة مفعولها السحرى . يقول فى نظم ونثر :

خبـاتها فى مصونات الاجـــاجين   ومن بشـــكواه فى سر ينـــاجينى
عندى ذخـائر اصنـاف مجـربة   خبـاتها فى مصونات الاجـــاجين

ثم يقول : أين هو صاحب الحمضة فى معدته ، والحصوة فى كليته ، أين المحبس عن حلاله ؟ .. والمنحصر ببوله المحبوس ، أرشدوا الى من آده الحصى ، وأثقلته أدرة الخصى . هــذا دواء دواء صاحب المراقيا والخفقان ... الخ حتى يقول فاغتنموا رحمكم الله هذه المنافع بثمن تمرة ، أو خبارة مرة ، واقبلوا بهنا قبل أن تقولوا كان هنا» .

ومنهم «شمعون» المشعوذ، «وصندوقه وطبله وأحقاقه ورفيقه، ويحرك الجرذان الخشب والعصافير ويدق الطبل ويدلى الحبل ، ويبدل الحية مكان الحية ، ويزرع البستان ، ويضرب بالمضرب والكستبان ، ويجعـل التراب حنطة والانزجة بطة ، ويثقب خد رفيقه ، ويخرج الحبال من ريقه ، ثم ينزل من فمه المصران ، ويذر منه على وجــه رفيقه أنواع الالوان . ويقول شمعون : خذ بالعيون ، ولا ينصرف القــائمون ولا القاعدون»[2] .

---

(١) خيال الظل ص ١٣٣ .
(٢) يتناول ابراهيم حمادة تفصيلا هذه البابة فى دراسة جادة تناول جميع جوانبها ، فلم أرد أن أزيد هنا عما عرضت له اكتفاء بتلك الدراسة وراجع كذلك الادب فى العصر المملوكى للمؤلف ، طبع دار المعارف بمصر الجزء الاول ص ٢٩١ .

وهذه الصور الشعبية كانت الى عهد قريب شائعة فى القاهرة وفى كثير من مدن مصر وبنادرها • كما أن كثيرا مما عرض له ابن دانيال فى باباته من شخصيات نسائية أو رجال بملامحها المختلفة لازالت تتردد فى بعض أعمالنا المسرحية الهزلية أو الاجتماعية ، كما كان لها أيضا وجودها فى المسرحيات الهزلية فى أخريات القرن الماضى وبدايات هذا القرن •

وبعد ابن دانيال لم تصلنا نصوص أخرى لمسرحيات الخيال ، ومنها ما أشرنا اليه مما ظهر فى القرن العاشر عن الخيال الذى يسجل مأساة طومان باى آخر سلاطين المماليك وشنقه بأمر السلطان سليم العثمانى• يقول د• الراعى : يحكى الدكتور حسين فوزى والاسى يملأ فؤاده قصة المخايل المصرى الذى صـــور كيف ظفر الســفاح التركى سليم شاه بطومان باى ثم شنقه على باب زويله • يحكى قصة تصوير هذه الواقعة عن طريق فن المخايلة فيروى المشهد كما يلى :

على الشاشة تصاوير من الورق تمثل رحبة باب زويله ، تحيط بها جنود غرباء يخرج من البوابة رجل يركب اكديشا وربما جمـــلا ، وينزل مرفوع الرأس طويل اللحية يتسلمه المشاعلية ويضعون الحبل فى عنقه ثم يشدون الحبل فينقطع مرة ، فيعاود المشاعلية وضعه حـــول عنق طومان باى ، وينقطع الحبل مرة ثانية ، وفى المرة الثالثة يتدلى الرجل وتستدير لحيته الى أعلا وتلعب ساقاه فى الهواء برهة ثم تسكن حركته•

المخايل أثناء هذا يلقى أزجالا وفكاهات ، يضحك الصبيان المرد من وسلاطتها والعثمانيون يضحكون أيضا دون أن يفهموا مايقال• السلطان الغازى ينشرح صدره وينعم على المخايل المصرى ويخلع ، ويدعوه لزيارة اسطنبول ليتفرج ابنه على فنه •

ويقول ابن اياس ان السلطان سليم الاول فتح مصر عام ٩٢٣ هـ (الموافق ١٥١٧م) وأنهى حكم دولة المماليك باعدام طومان باى ، ولما استقرت الاوضاع للغازى التركى نزل بقصر الروضة ، وفى احـــدى الليالى أخبره بعض خاصته أن أحد المخايلين قد صنع صفة باب زويلة

وصفة السلطان طومان باى لما شنق عليه وقطع الحبل به مرتين فاستدعى السلطان سليم ذلك المخايل وشاهد قصة اعدام طومان باى « وانشرح ابن عثمان لذلك وأنعم على المخايل فى تلك الليلة بثمانين دينارا وخلع عليه قفطانا مخملا مذهبا ، وقال له : اذا سافرنا الى اسطنبول فامض معنا حتى يتفرج ابنى على ذلك[1] .

وظل خيال الظل وألعابه تمارس فى مصر فى العصر العثمانى ، ففى القرن الحادى عشر سنة ١٠١٢ هـ تكونت فى القاهرة فرقة من المخايلين برياســة اللاعب المصرى الشهــير المناوى وسافرت هــذه الفرقة الى اسطنبول لاحياء حفلات الوزير التركى محمد باشا السابع الذى حــكم مصر حتى منتصف العام الثانى والستين بعد الالف العاشرة[2] .

وظل الخيال ينتقل فى العصور يتلقاه جيل عن جيل حتى كان القرن الماضى وأوائل هذا القرن العشرين ، اذ وصفه لنا أحمد تيمور فقال ان العــرض يبدأ بأن يظهر فى مقــدمة المسرح أو شاشة العرض المسمى فيستفتح باللعب بانشاد زجل فيه مديح نبوى وتحية للحاضرين[3] .

ويذكر جملة من لعب خيال الظل المعاصرة فى زمنه ومنها لعبــة علم وتعادير يقول : «وهى أشهر اللعب وأطولها ، وكانوا يلعبونها فى القهاوى مقسمة على سبع ليــال فتستغرق الاســبوع ، ولكنهم يختصرونها فى الاعراس بحذف الازجال والالعاب فيلعبونها فى ليلة واحدة . وفيهــا الشخوص نحو مائة قطعة وستين من انسان وحيوان ، وأشجار وثمار ومبان . وملخصها أن تاجرا من بغداد يسمى «تعادير» يسافر الى الشام فيصادف بها «علم» وهى فتاة قبطية بنت الراهب منجى تسكن مع أبيها وأخيها فى دير ، فيشغف بها حبا ، ويحتال حتى يجتمع بها ، ويظهر لها

---

(١) ابن اياس ، بدائع الزهور حوادث سنة ٩٢٣ حـ٣/١٢٥ وخيال الظل ص ٦٣ .
(٢) خيال الظل ص ٦٧ .
(٣) خيال الظل لاحمد تيمور ص ٢٠ ــ ٢٤ .

وليه ، عارضا عليها الاسلام ليتزوج بها ، فتأبى ، فيشرع فى الاحتيال عليها وتأخذ هى فى مكايدته ومعاكسته فيما يحاوله من الاتجار • وتدخله مرة الدير وتدعى عليه السرقة فيحكم بقطع يده ، ثم يبرأ • وينشىء بستانا قبالة الدير تقربا اليها ، ثم يحرقه من اغاظته منها فيحكم عليه بالجنون ، ويؤخذ الى البيمارستان فيمكث فيه سبع سنوات حتى يعيى داؤه الاطباء • فيستحضرون له طبيبا من بغداد اسمه الحكيم « كامل » فيعالجه ويشفى على يديه •

وبعد خروجه يعود الى مغازلة (علم) فيجـد أباها مات ، وينتهى أمرهما الى أن تسلم ويتزوج بها بعد أن يهدم الدير ويبنى لها قصرا مكانه وينقل اليه الجهاز قطعة قطعة •

و «للمقدم والرخم» ــ وهما من شخوص الخيال ــ ألاعيب ، وفيها عرض ما يباع فى مصر من البطيخ على جمل ، وقفص دجاج على رأس امرأة أو على ظهر حمار • وفيها صورة الدير والقصر والبستان • ويزعم اللاعبون أن التاجر كان اسمه القديم عمر فغيره المصريون الى تعادير•

ويقول تيمور : ولهذين الشخصين أى المقدم والرخم شأن كبـير فى كثير من مسرحيات خيال الظـل الاخرى ، ويكون الجد غالبا من شأن المقدم ، والهزل للرخم ولذلك يصورونه محدودب الانف معقوف اللحية الى أعلا عظيم المؤخرة •

ويروى تيمور لعبة أخرى يدخل فيها كثـير من الخيال الشعبى ، والعقائد التى تتصل بالشيوخ المغاربة أصحاب الكرامات الذين يستطيعون أن يأمروا بكرامتهم التمساح فيطيع وأن يخرجوا من ابتلعه •• الى غير ذلك ومثل هذه الكرامات تشيع فى المأثورات الشعبية عن بعض الاولياء فى أنحاء عديدة من مصر •

وهذه اللعبة تسمى لعبة التمســاح وأشخاصها اثنا عشر شخصا :

المقدم والرخم ، والزبرقاش ، وبثينة ، وزوجته ، وولده ، وبربريان ومغربيان والتمساح والسمك •

وخلاصة القصة أن الزبرقاش كان رجلا فلاحا غير مفلح يطرده أبوه فيعالج الارتزاق بصيد السمك ، ولكن لجهله بالصناعة يضيع منه سنارتان ، فيظهر له المقدم ويتناشدان الازجال ، ثم يرشده للمعلم منصور — ويلقبونه بشيخ المعاش — ليعلمه الصيد فيذهب اليه ، ويشرع فى تعليمه • ثم يصادف الزبرقاش تمساحا فيبلعه الى نصفه ويظهر الرخم للبحث عنه لانه صاحبه ، فيتناشدان الازجال ، ثم يحضر له بربريين يساومهما على اخراجه من فم التمساح ، فيشرعان فى ذلك ، فيلتهم التمساح أحدهما ، ويبقى الاخر يبكى صاحبه •

وقبل ذلك تكون زوجة الزبرقاش حضرت بولده ، وأخذت فى البكاء عليه ثم يظهر مغربيان فينهيان المشكل بأن يصيدا التمساح ويخرجا الزبرقاش والبربرى وتنتهى اللعبة[1] •

ويذكر تيمور ملخصا لخيالات أخرى تظهر فيها بعض الشخصيات التى ذكرت فى هاتين الظليتين كالمغربى والبربرى والفلاح وزوجته ، وشخصيات أخرى من المجتمع كالتركى الجندى والبلانة أو الماشطة •

وتحافظ هذه الالعاب الظلية على الطابع العام لمسرحية خيال الظل كما عرفت عند ابن دانيال وغيره ، من حيث البناء ، واستخدام الزجل فى الحوار ممتزجا بالكلام المسجوع ، والسخرية والفكاهة ، والحركات المضحكة الشاذة ، والنكات والقفشات ، والالفاظ الخارجة الجنسية التى تقع عند بعض العامة موقعا مقبولا • ويعف عنها الخاصة •

وتتطور هذه المسرحيات الظلية بتطور الزمن بطبيعة الحال فتدخل

---

(١) خيال الظل لاحمد تيمور ص٢٥ •

عليها عناصر جديدة من الحياة الجديدة فى المجتمع المصرى القاهرى مثل «لعبة القهوة» التى ذكرها تيمور ، ولعبة حرب السودان التى قال انها استحدثت بعــد فتح السودان على يد كتشنر بعد حــرب المهدى والتعايشى وفيها تمثل وقائع هذا الفتح[1] .

---

(١) خيال الظل ص ٢٨ ـ ٢٩ .

موضوعات التراث العـــربى والاسلامى
او مسرح التراث

فى بداية عصر النهضة ومنذ تفتحت مصر والبلاد العربية على الدنيا الجديدة ممثلة فى حضارة أوروبا بعد أن عاشت ردحا من الزمان وحتى أخريات القرن الثامن عشر فى عـــالم العصور الوسطى بقيمه وتقاليده وعاداته وسلوكياته ، وأنواع لباسه ومآكله وشرابه ، بدأت مصر والعالم العربى تتطلع الى هذه الدنيا الجديدة وما تحمله اليها من حياة لم تعهدها وصور من العيش لم تخطر ببالها • وشعر الناس بالذهول لما يحمل سكان هذا العالم من مكتسبات العلم • ومن هنا كانت صيحات الدهشة مما عاينه أهل القاهرة من غرائب ما صحبته الحملة فى العـــلم والفنون العسكرية والتى عبرت عنها عبارات الجبرتى وهو يصف سقوط قنابل مدافع نابليون على سكان القاهرة ولم يكونوا عاينوه ولاعرفوا عنه شيئا •

منذ ذلك الحين بدأت مصر والعالم العربى التطلع الى تلك الحضارة الاوروبية بكل مكتسباتها ومنجزاتها فى ميدان العلم والحياة بجوانبها المختلفة ثقافية وسياسية ، وفنية • واتجه حكام مصر وولاتها وحكام العالم العربى الى أوروبا لاكتشاف حضارتها والاخذ منها نهلا وعبا • وبعث محمد على ببعثاته ، من أبناء مصر ، وأبنائه وأحفاده ، واستقدم من استقدم من الخبراء للمساعدة فى ارساء أركان نهضة جـــديدة تأخذ فيها البلاد بأسباب النهضة على النموذج الاوروبى •

وكان أقرب أمثلة هذا النموذج الى مصر والشام النموذج الفرنسى ومن بعده النموذج الايطالى فالانجليزى •

ذهبت معظم البعثات المصرية الى باريس ، وكان للبنان واللبنانيين علاقات خاصة بفرنسا وخـــاصة المسيحيون الموارنة منهم • ومن هنـــا

تسربت الحضارة الفرنسية بعناصرها المتعددة الى مصر والى الشام عن طريق لبنان واللبنانيين • كما اتصلت مصر بلبنان فى هذا المجال عن طريق الرحلة بين البلدين وهجرة بعض اللبنانيين الى مصر وحسن استقبال مصر لهم ، فأنشأوا الصحف ودور التمثيل وغيرها •

كذلك كان لبعض الجاليات الاوروبية فى الاسكندرية والقاهرة آثارها فى نقل نموذج الحضـــارة الأوروبية الفرنسى والايطالى الى المجتمع المصرى • وصحب هذا التيار الأوربى تيار آخــر عاصر عهد النهضة والاحياء هو العودة الى التراث العربى والاســلامى القديم فى عهد ازدهاره وقوته ، عهد الحضارة العباسية الزاهرة فى القــرنين الثالث والرابع •

وكانت دعوة العودة الى التراث مستمدا عناصره من تلك المرحـــلة أمرا استوجبه دعاة الاصلاح وزعماء الرواد للحفــاظ على الشخصية العربية الاسلامية فى مواجهة تيار الحضارة الغربية العارم •

كان زعماء الاصـــلاح فى تلك المرحـــلة يستمدون عناصر الشخصية العربية الاسلامية من عصور حيويتها وانطــلاقها الفكرى والحضارى ، وكان طبيعيا أن يعبروا عصر الجمود والتقليد الذى يمثله العصر العثمانى ومن قبله المملوكى الى عصر العباسيين وعصور الحضارة الزاهــرة فى القرون الثالث والرابع والخامس من الهجرة •

ولما كان المسرح الغربى من ثمار الحضـــارة الاوروبية التى أخذت بأسبابها مصر فى القرن التاسع عشر[1] ، وكان هذا اللون الفنى جديدا على الحياة والمجتمع وان وجدت أشكال بدائية تراثية على ما بينا • ولم يكن مستساغا تماما لدى جمهور المشاهدين أن ينقل اليهم المسرح بشكله وحرفيته ومضامينه أو موضوعاته الاوروبية ، لانه لا يكون مقبولا عندئذ

---

(١) راجع لنداو ، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب (مترجم) ص ١٠٨ ـ ١١٠ •

ولا مفهوما ، ومن ثم لا يؤدى الغرض منه ، ولا تتاح له فرصة البقاء والاستمرار .

وكان طبيعيا أن يتلون هذا الوافد الجديد باللون المحلى ، وأن يلبس لبوسا يجعله مقبولا لا يرفضه المجتمع . ومن هنا كان بحث كتاب المسرح عن صور وأشكال وصياغات تحبب هذا المسرح الى نفوس المشاهدين .

ومن بين تلك الصور والاشكال البحث عن موضـوعات قريبة الى النفوس والافهام تعيش فى الوجدان العربى والاسلامى . ومن هنـا حاول رواد المسرح سبر أغوار التراث والعودة الى الماضى للتفتيش عن قصص وأخبار ونوادر وحكايات فى طيات كتب الادب والتاريخ تصلح لتصاغ منها مسرحيات تلقى القبول .

ولما كان الادب فى شعره ونثره قد بدأ هذه الخطوة فى سبيل احياء التراث بالكشف عن شعر الماضين واستيحـائه لبعث الشعر الجـديد وامداده بالدماء الحارة من شعراء العربية الفحول على يد البارودى وأحمد شوقى ومن سار على دربهما ، فكذلك كان الكتاب ، وكتاب المسرح بالضرورة . ومعهم كتاب القصة التى هى الام للدراما أو التمثيلية .

ويمثل لنا جورجى زيدان فى ميدان القصة التاريخية المستمدة من أحداث التاريخ العربى والاسلامى نموذجـا فذا بما ألفه من عشرات الروايات التى شاركه فى موضوعها بعض كتاب المسرح .

ومن ذلك مسرحية المروءة والوفاء لخليل اليازجى (١٨٧٦م) مستمدة من تاريخ النعمان بن المنذر ويوم شؤمه ، والاعرابى البائس حنظلة .

وكانت هذه المسرحية أنموذجا احتذاه كثير من الكتاب سواء فى الاطار الفنى الشعرى أو فى الاطار التاريخى العام[١] .

---

(١) المسرحية العربية لمحمد يوسف نجم ص ٢٩٨ .

مثلا و «أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد» لمارون النقاش (أواخر سنة ١٩٤٩ م)

وقصة هارون الرشيد مع أخته العباسة وجعفر البرمكى استأثرت باهتمام كثير من كتاب المسرح شعرا ونثرا ، ومن أشهرها مسرحية عزيز أباظة الشعرية ومن قبله محمد بدوى •

كذلك حظيت قصة مجنون ليلى قيس بن الملوح باهتمام الكتاب والشعراء ، فألف ابراهيم الاحدب مسرحية بهذا العنوان كما ألف سعيد البستانى مسرحية بعنوان قيس وليلى •

ومسرحية شوقى الشعرية معروفة •

وكذا ابن زيدون وولادة بنت المستكفى وشجرة الدر ، وعنترة وعبلة وامرؤ القيس فى عديد من المسرحيات من بينها وأقربها تاريخا مسرحية «اليوم خمر» لمحمود تيمور (١٩٥٣) •

وهكذا كان التاريخ العربى القديم والتاريخ الاسلامى مصدرا لعديد من مسرحيات العصر نثرا وشعرا[١] •

يقول محمد يوسف نجم[٢] : «اتجهت عواطف بعض الكتاب فى القرن الماضى ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربى يستوحونه بعض المواقف القومية التى تدعو الى الفخر والاعتزاز ، وتثير فى النفوس الحمية والانفة ، وذلك لاسباب قومية وسياسية واجتماعية» •

ويقول : «وقد اتجه الكتاب فى موقفهم من التاريخ اتجاهات شتى منها ذكر النوابغ والابطال وعرض أمجادهم ومآثرهم والاشادة بمفاخرهم وبطولاتهم ، مثل الناصر صلاح الدين ، والمعتصم ، والسلطان قطز وبيبرس ، والزباء أو زينب ملكة سبأ ، أو أبو محجن الثقفى فى غزو المسلمين لبلاد فارس •

---

(١) المسرحية ، ص ٢٩٨ •
(٢) المسرحية ، ص ٢٩٣ •

ومنها ما يتصل بالاخلاق العربية الكريمة وابراز الشيم المأثورة عن العرب القدماء كالكرم والوفاء مثل مسرحيات السموأل بن عادياء وقصة وفائه لامرىء القيس .

ومنها ما يعالج الانفة ومقاومة الظلم واباء الضيم ، مع الاشـــادة بالبطولة وقت الحاجة مثل قصة امرىء القيس ومقتل والده عمـــرو بن حجر فى مسرحية اليوم خمر لعلى أحمد باكثير . وحرب البسوس ومهلهل ربيعة فى عديد من المسرحيات .

ومنها ما يعرض للدسائس والخيانات ، والمؤامرات التى تؤدى الى الفرقة فى الصف العربى والاسلامى ، أو اغتيال القيادات والشخصيات التى لها دور لقاء الثورة حمية أو أنفة مثل «العباسة» أو هارون الرشيد والبرامكة و «المعتمد بن عباد» و «على بك الكبير» و «سر الحـــاكم بأمر الله» .

ومنها ما يعرض لقصص الحب العذرى والوفاء والتفانى فى سبيل المحبوب مثل ما جاء فى المسرحيات التى تناولت قصص ليلى والمجنون ، وقيس ولبنى ، أو الجمـــع بين الاخـــلاص فى الحب والفروسية مثل مسرحيات عنتر وعبلة .

وتختلف مذاهب الكتاب المسرحيين والشعراء فى تناول هذه الموضوعات التراثية ولكنهم جميعا يكتبونها باللغة الفصحى سواء أكانت نثرا أم شعرا . وتتلون بعد ذلك المسرحيات باتجـــاهات كتابها ومدى ثقافتهم المسرحية وتأثرهم بمذاهب بعينها ، كما تتأثر بالوقت الذى عرضت فيه وطبيعة جمهور المشاهدين وطبيعة المجتمع والعصر .

ولم يقتصر الامر فى الموضوعات التراثية على التاريخ والاخبار ، بل ان بعض العناصر الدينية من القصص القرآنى كانت موضوعا لمسرحيات ناجحة مثل أهل الكهف لتوفيق الحكيم .

كذلك تأثر المسرحيون فى موضوعاتهم بالتاريخ القومى لبعض البلاد

العربية فاقتبسوا من تاريخها القديم موضوعات استرعت الانتباه ليصوغوا منها مادة مسرحية كما فعل توفيق الحكيم فى مسرحية أيزيس، ومحمود تيمور فى «عروس النيل» ، وعلى أحمد باكثير فى «اخناتون ونفرتيتى» ، وأحمد شوقى فى كليوباترا •

واقتبس بعضهم من قصص ألف ليلة وغيرها من القصص والمأثورات الشعبية موضوعات لمسرحيات ناجحة مثل شهر زاد لتوفيق الحكيم ، ومسمار جحا لعلى أحمد باكثير و «يس وبهية» و «حسن ونعيمه» وما الى ذلك مما سيرد ذكره بعد فى الفصول التالية •

ونختار بعض هذه المسرحيات لتمثل اتجاهات بعض الكتاب فيما ما كتب نثرا أو شعرا •

المعتمد بن عباد لابراهيم رمزى (سنة ١٨٩٢ ﻫ)

وموضوعها المعتمد بن عباد صاحب قرطبة ، والشخصية الاندلسية الفريدة الاديب الشاعر الفارس الذى كانت قصته مأساة استوحاها كثير من الادباء والشعراء فى أعمال أدبية متنوعة •

وتقوم مسرحية ابراهيم رمزى على ثلاثة أحداث رئيسية

الاول ما كان بين المعتمد بن عباد ووزيره الشاعر أبى بكر بن عمار من صداقة انقلبت الى عداء صريح أدى بالمعتمد الى قتل الوزير •

ثانيها غزوة الفونسو السادس الملك الاسبانى لاشبيلية ، واستصراخ ابن عباد المرابطين حكام المغرب وملكهم يوسف بن تاشفين وانتصار العرب على الفرنجة •

وثالثها تآمر جيش ابن تاشفين على المعتمد بن عباد حتى قبض ابن تاشفين على ابن عباد وسجنه فى أغمات •

وقد اعتمد المؤلف فى بنائه المسرحى على السرد ، وتسلسل الاحداث

التاريخية فلم يحاول التغيير أو التحوير ليبرز شخصيته كما لم يضف اليها أشياء جديدة على ما عرف من أحداث التاريخ لتلون المسرحية بلون فني خارج عن الحدث التاريخي • ويرى محمد يوسف نجم أن مسرحية المعتمد بن عياد تعد البذرة الاولى للتأليف المسرحي الذى يعتمد موضوعا تاريخيا فى مصر[1] •

على بك الكبير للشاعر أحمد شوقى

واقتبس موضوعها من التاريخ المصرى فى عصر المماليك ولاة العثمانيين وتحكى قصة الملوك على بك الكبير فى أوائل القرن الثامن عشر ، الذى قام بحركة ضد سلطة العثمانيين فى مصر محاولا أن يستقل بولاية مصر •

وتدور المسرحية حول علاقة جارية أسيرة «آمال» التى اتخذها على بك سرية بمملوك على بك «مراد» ، الذى يتبناه ، وبعد عديد من الصراعات والاحداث يتكشف لآمال أن من أحبته ليس سوى أخيها الذى افتقدته منذ زمن •

وقد أدخل شوقى فى هذه المسرحية عناصر كثيرة لا تمت الى التاريخ بصلة ، كما أنه لم يكتف بسرد الاحداث التاريخية كما فعل ابراهيم رمزى بل لعب بقصة الحب المخترعة بين آمال جارية على بك ومملوكه مراد ، كما عرض صورا من الاحوال الاجتماعية السائدة تلك الايام فى مصر ، كما يكشف المؤامرات والدسائس التى كان يحوكها المماليك بعضهم لبعض مما أدى الى تخلف البلاد وترديها فى سلسلة من النكبات والكوارث •

ومع ذلك أضفى شوقى على شخصيته الرئيسية على بك بعض الصفات الكريمة كعطفه على الفقراء ، وتوزيعه الاموال على المحتاجين كما كان يفعل سلاطين المماليك من قبل ، ويبرز كذلك الرغبة لدى على بك

---

(١) المسرحية ، نجم ، ص ٣٠٠ •

فى الحصول على استقلال مصر عن السلطة العثمانية • ولعل هذا المغزى هو الذى أراد أن يتقرب به الى قصر الخـديوى الذى كان يسعى أن يحصل على استقلاله بحكم مصر أيضا •

وقدم شوقى مسرحيته شعرا فى مرحلتين المرحلة الاولى سنة١٨٩٣م عندما كان يدرس بفرنسا واستخدم فيها لغة شعرية سهلة بسيطة قريبة من العامية ، ثم أعاد تقديمها مرة ثانية بعد عودته من المنفى فى صورة شعرية أكثر نقاء ورصانة •

وأهل الكهف لتوفيق الحكيم

عن سورة أهل الكهف فى القرآن الكريم • وقد أشار المؤلف فى زهرة العمر الى أنه اتخذ من القرآن الكريم مصدرا لالهـامه فى المسرح • فيقول : «انى أضع دائما نصب عينى هـذه المصادر الثلاثة أستلهمها فنيا : القرآن ، وألف ليلة وليلة ، والشعب والمجتمع»[1] •

ويجعل توفيق الحكيم أحداث هذه القصة مجـرد اطار لمسرحيته الذهنية التى ينقل فيها مسرح الاحداث من خشبة المسرح التقليدية الى الذهن •

ويقول لنداو انها ربمـا كانت أعظم مسرحيات الحكيم التاريخية شهرة[2] •

يقول موجها حديثه الى صديقه اندريه[3] : « أخفيت عنك يا أندريه أنى كتبت منذ عام وأنا فى الاسكندرية شيئا كالقصة التمثيلية بنيته على سورة من القرآن • وجرفتنى المشاغل فتركت هذا العمل فى حقيبة لى وكدت أنساه لو لم أفتح الحقيبة عفوا منذ أسبوع» •

---

(١) زهرة العمر ٢٣٧ •
(٢) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ص ٢٤١ (الترجمـة العـربية) •
(٣) زهرة العمر ٢٨٩ •

ويقول عن الرواية : «انها ليست عصرية ولا تاريخية ، ولا حتى قصة تمثيلية حقيقية بل ٠٠ بل ٠٠ لست أدرى ٠ ربما كانت عمــلا فنيا يقوم على الحوار لا أكثر ولا أقل ٠٠ حوار أدبى للقراءة وحدها ، فان وضعها للتمثيل لم يخطر على بالى ٠ ان كلمة «التشخيص» التى عرضتنى للاهانة فى بدايتى الادبية مازالت ترن فى أذنى ٠٠ كلا ان هدف اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ، ليقرأ على أنه أدب وفكر ٠ هذا العمل على كل حال لا يخـــرج عن كونه Transposition Artistique توظيف فنى لسورة قرآنية ترتل فى المسجد يوم الجمعة ٠ على أنى لا أكتمك أنى ساعة كتبتها لم أكن تحت تأثير القرآن وحده ، بل أيضا تحت تأثير مصر القــديمة ٠ لقد كنت قرأت فى كتـــاب الموتى والتوراة والاناجيل الاربعة والقرآن»(١) ٠

وهكذا استطاع توفيق الحكيم فى هذه المسرحية أن ينتقل الى الخطوة الثالثة فى توظيف التراث من مجرد سرد الاحداث التاريخية كما كانت وكما حدثت الى التغيير والتبديل فى تلك الاحداث مع الحفاظ على الاطار العام بما يخدم الغرض الفنى فى المسرحية ثم هذه المرحلة الثالثة التى يجعل من الموضوع التراثى مجرد رمز أو اطار مجسد لفكرة مجردة ، وهى هنا فى أهل الكهف فكرة الزمن وعلاقة الانسان به(٢) ٠

---

(١) زهرة العمــر ٠
(٢) سيرد الحديث تفصيلا عن هذا الموضوع فى مسرح الحكيم ٠

الفصل الثانى

الرافـــــد الاوروبى



المسرحيات المترجمة

بعد ظهور المسرح الاوروبى فى لبنان على يد مارون النقاش، وانتقاله الى مصر على يد سليم النقاش ابن أخيه ، وجماعات من الفرق المسرحية اللبنانية ، أخذ المسرح يرسخ أقدامه فى مصر ، وبدأت الفرق تبحث عن مسرحيات مترجمة عن المسرح الاوروبى توافق أذواق الجماهير فى مصر .

واسترعى انتباه هؤلاء المترجمين وأصحاب الفرق المسرحية المسرح الكلاسيكى فى نوعية المأساة أو التراجيديا والهزلية أو الملهاة . وكان الاهتمام بالمسرح الفرنسى أوضح قبل الاحتلال الانجليزى لمصر وذلك لظروف كثيرة أشرنا الى بعضها فى بداية حديثنا ، منها أن الحضـارة الغربية انتقلت الينا عن طريق فرنسا . ومنها أن بعض أدباء مصر الذين بعثوا الى فرنسا بين بعثات محمد على الاولى قدموا صورا قلمية للحياة الفنية فى فرنسا وبخـاصة فى عاصمتها فرنسا . ونخص بالذكر هنا الاديب والمصلح والرائد الكبير رفاعة رافع الطهطاوى فى كتابه «تلخيص باريز» الذى نبه الى أهمية المسرح الفرنسى وأبدى اعجابه به ، بل ونقل بعض أعمال كبار مسرحييه .

كذلك كان لاهتمام خديوى مصر واسماعيل بن ابراهيم بن محمد على بصفة خاصة بنهضة مصر الحضارية ومحاولته اللحاق بأوروبا فى هـذا المجال ، مما أدى الى تشجيعه للفنون المسرحية والفرق الفنية ، وقد كلف كما نعلم الموسيقار العالمى فردى بتأليف أوبرا عايدة كى تمثل على دار الاوبرا المصرية التى أنشئت بمناسبة افتتاح قناة السويس .

وقد عرف بعض أصحاب الفرق اللبنانية تشجيع اسماعيل للتمثيل فوفدوا الى مصر وأدوا عروضهم فيها . كما أنشأ يعقوب صنوع فرقة مسرحية نالت اعجاب الخديوى بما قدمت من تمثيليات فى القصر .

وقد عرف شوقى ميل اسماعيل وأصحاب القصر لهذا الفن المستحدث، فحاول وهو مبعوث فى فرنسا أن يتعرف عن قرب الى التمثيل وتأليف التمثيليات ، فكان أن أنشأ أولى مسرحياته الشعرية «على بك الكبير» وبعث بها الى الخديوى •

وكان من نتائج اهتمام الحكام والناس فى مصر بهذا الفن أن حاول بعض أدباء المصريين تأليف مسرحيات مصرية صميمة واتخاذ المسرح منبرا لدعوة الوطنية والاصلاح مثل الاديب الثائر عبد الله النديم •

هكذا اذا كان الاهتمام بفن التمثيل فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، واتجاه معظم المهتمين به من فرق مسرحية وكتاب الى المسرح الفرنسى أولا ، والى المسرح الكلاسيكى منه خاصة •

وكان لغلبة الاتجاه الكلاسيكى على المسرح المترجم أسبابه ، فهو مسرح يحمل فى طياته بعض القيم التى يحرص المصريون عليها ، وهو مسرح رأى المترجمون وأصحاب الفرق أنه أقرب الى الذوق العربى الاسلامى من المسرح الرومانسى ، وان كان هذا المسرح الاخير قد أخذ طريقه بعد ذلك ولكن على استحياء ، ولم يكن منافسا كبيرا للمسرح الكلاسيكى فى تلك المرحلة الاولى من مراحل المسرح •

واتجه رواد المسرح بعد الاحتلال الانجليزى الى المسرح الكلاسيكى الانجليزى ، واسترعى انتباههم من المسرحيين الانجليز وليم شكسبير فترجمت معظم مسرحياته مرات وأديت على المسرح بأشكال ونصوص مختلفة لعدد من المترجمين •

ويحسن هنا أن نتوقف عند هذه المرحلة الاولى من مراحل الترجمة من المسرح الفرنسى والمسرح الانجليزى ، لنعرض بعد ذلك لمرحلة تالية•

ففى هذه المرحلة الاولى التى تبدأ من النصف الثانى للقرن الماضى التاسع عشر وحتى قبيل الحرب العالمية الاولى سنة ١٩١٤ ظهرت عدة

مسرحيات مترجمة عن الفرنسية والانجليزية لكبار كتاب المسرح الكلاسيكي في المأساة والملهاة ٠

ويأتي على رأس من ترجم لهم من هؤلاء عن الفرنسية راسين[١] وكورني[٢] وموليير[٣] فقد ترجم سليم نقاش وأديب اسحاق لجوق سليم النقاش مسرحية «أندروماك» لراسين مرتين ، وفيدر Phèdre وأسماها «لباب الغرام أو الملك متريدات» ٠

كما ترجم أديب اسحاق لكورني مسرحية «هوراس» Horace

وأدت هذه المسرحيات فرقة سليم النقاش بالاسكندرية على مسرح زيزينيا ٠ ويقول نبيل كرامة[٤] : «وكانت النزعة الغالبة على هذه الفرقة هي النزعة الايطالية ، اخراجا وتمثيلا وقد قامت بعرض أمهات الروايات الاوروبية ، وكان من أفرادها أديب اسحاق الذي ترجم لها مسرحياته : أندروماك ، وشارلمان ، وهوراس ، وزنوبيا»

ويذكر نجم أن سليم النقاش ترجم لكورني مسرحية Horace وسماها مي في سنة ١٨٦٨ هـ وقدمتها فرقته في مصر سنة ١٨٧٨م[٥] ٠

ويقول ان النقاش تصرف فيها تصرفا كبيرا وعبث بالحوادث ولم يخدم بناء الشخصيات ، ووضع لها أنغاما ، ونثر فيها بعض الاشعار ، متمشيا مع الذوق الشعبي لعصره ، وان حافظ على الاسماء التاريخية للشخصيات الا أنه تصرف في أسماء الشخصيات المخترعة ، وعرب اسم «كاميل» الى مي ، واسم سابين الى ملكة ٠ وحذف بعض الشخصيات الثانوية ، وأضاف البعض الاخر ٠ وخرج عن حدود المأساة الكلاسيكية

---

(١) راسين Racine
(٢) كورني Corneille
(٣) موليير Molière
(٤) المسرح اللبناني ص ٤٥ ٠
(٥) المسرحية ليوسف نجم ص ٢٠٥ ٠

وشروطها بتعقيده للحوادث ، واضافته بعض المواقف التى لا يختملها الاطار الكلاسيكى •

واسلوب الترجمة يقوم على السجع المتكلف والاغانى والالحـــان والاشعار التى تنثر هنا وهناك لادنى مناسبة •

وأما ترجمة أندروماك لاديب اسحاق فيقول نجم[1] انه حافظ فيها على الاصل الراسينى من حيث التنسيق الخـــارجى للفصول والمشاهد محافظة تكاد تكون تامة الا أنه نظر اليها على أنها مسرحية حوادث ، وأهمل التحليل النفسى العميق لارق العواطف وأدق الاحاسيس ، كما أهمل القلق العاطفى الذى كان يسم تصرفات الشخصيات ، وبذلك عدا على أهم صفة من صفات المسرح الراسينى ، وخاصة فى هذه المأساة التى قال عنها الناقد الفرنسى جول لوميتر «انها المدخل الى مأساة الواقع النفسى والهوى الغلاب» •

وكان يجزىء الحوار الطويل ليسهل على الممثلين الناشئين •

وكان يلخص المواقف التمثيلية ويحذف أجـــزاء من الاصل • مثل ما فعله فى المشهد الثالث من الفصل الثالث اذ حذف هذا المشهد ، وأدمج جزءا منه فى المشهد الثانى •

وكان من نتيجة هذه الجرأة والحذف والتلخيص أن فقدت المأساة بعض المواقف الضرورية فى تطوير العمل المسرحى •

واذا ما تركنا سليم النقاش وأديب اسحاق الى مترجم آخر عمل مع تلك الفرق المسرحية التى جاءت الى مصر وعرضت بها فى هذه المرحلة ونعنى نجيب الحـــداد وقد قامت فرقة اسكندر فـــرح بعرض بعض مسرحياته•ونمثل لجهده فى الترجمة بترجمته لمسرحية «السيد» المشهورة

---

(١) المسرحية ص ٢١٥ •

لكورنى Corneille: Le Cid [1] والتى أسماها بعد الترجمة «غرام وانتقام» .

يقول نجم : كان أمينا على التنسيق الخارجى للفصول والمشـــاهد وأمينا على التنسيق الداخلى للحوادث والشخصيات ، الا أنه أضاف موقفين شعريين قصيرين أولهما فى لقاء دون رودريك لالفيرا فى المشهد الاول من الفصل الثانى . والثانى فى آخر هذا الفصل حين ودع رودريك أباه وتوجه لقتال المغاربة .

وهذه الزيادة الاخيرة كانت دخيلة على المسرحية اذ أنهـا شوهت

---

(١) تعتبر شخصية السيد أو الدوق رودريك شخصية اسبانية بطولية اسطورية قامت حولها كثير من القصص الخيالية والتى تصور بطولة هذا الفـارس الاسبانى فى عصر الصراع العربى الاسبانى ومحـاولات الممالك الاسبانية اجلاء العرب عن بلاد الاندلس بغاراتهم المستمرة على الدويلات الصغيرة فى عصر ملوك الطوائف وما بعده .

وقد عالج هذا الموضوع قبل كورنى عدد كبير من الكتاب بلغ العشرين قبل عام ١٦٣٦ الا أن كورنى قد أبدع معالجة موضوع السيد حتى أهملت كل المسرحيات التى تناولته قبل ذلك .

وهذه المسرحية تظهر لنا نفسين شابتين الحب عندهما فى صراع مرير مع الشرف والكبرياء .

وبطل هذه المسرحية شخصية تاريخية وهو مغامر شرس حساس معتز بشرفه . وتدور أحداث المسرحية فى أشبيليه فى أماكن غير محددة تمـام التحديد ، فمرة فى قصر الملك ، ومرة فى قصر الكونت ، وأحيانا أخرى فى ميدان من الميادين .

ويبدأ الفصل الاول فنعرف أن شيمين ابنة الكونت دى جـورماس ، ورودريك ابن الدوق دييج يتبادلان الحب وقد اعتزما الزواج . لكن نزاعا لا يلبث أن ينشب بين الابوين ويطلب والد رودريك من ابنه أن يثأر له من والد حبيبته . ويتردد الابن لكنه ينزل أخيرا على رأى والده .

وتستمر الاحداث حتى يقتل رودريك والد حبيبته وينشب الصراع فى نفس الفتاة حتى ترفع أمر مقتل أبيها الى الملك . ويلتقى رودريك بحبيبته فنعلم أنها رغم رغبتها فى توقيع العقاب على حبيبها وقاتل أبيها الا أنها لا تزال تحتفظ فى قلبها بمحبته . وتستمر الاحداث صاخبة ، وينشب القتال مع العدو ويبلى رودريك فى القتال بلاء حسنا ويتقـدم الى الملك بهـدية انتصاره على العـدو لكن الفتـــاة تطلب الى الملك أن ينزل رغم ذلك القصاص برودريك ، فيطلب الى أحد الفرسان مبارزته وتنتهى المبارزة بانتصار رودريك دون أن يقتل مبارزه . ويصفح الملك عن رودريك ويسمح له بالزواج من الفتاة لبطولته .

جلال المشهد الذى ينجلد جول بطل كسير القلب يأمل فى أن يسترد شرفه بما يظهره ابنه الشاب من عزم وشجاعة • وأضاف جـــزءا وأبياتا من الشعر آخل فيها بالموقف التراجيدى للفصل زيادة على كونها مملة فموهت عواطف رودريك وأوهمتنا أنه مسرور لانه استطاع أن يلائم بين حبه لوطنه وحبه لشيمين (الفتاة) تلك الملاءمة التى قضت على عنصر الصراع الذى احتدم فى نفس البطل بين الحب والواجب • وهو الصراع الذى أقام عليه كورنى بناء المسرحية •

كذلك لم يخدم المترجم المواقف الحوارية ، اذ تناول بعضها بالحذف والتلخيص • وبهذا خالف فكرة المؤلف واتجاهه المسرحى العام • فقد كان كورنى يرى أن أهمية المسرحية لا تتوقف على ما فيها من الحوادث الطريفة الشائقة ، والمواقف العاطفية المؤثرة ، والالوان المحلية الفاقعة بل على ما فيها من تصوير صادق للغرائز والمشاعر الانسانية الخالدة التى يلتقى فيها أبناء البشر جميعا ، ولا تنفرد بها أمة دون أخرى ، مهما تغير الزمان واختلف المكان» •

وقد ترجمها الحداد فى أسلوب نثرى بسيط يعتمد على السجع فى بعض الاحيـــان وتضاءلت فيه الصور الشعـــرية الرائعة والاستعارات اللطيفة التى كانت فى الاصل • وكان المترجم يلجأ أحيانا الى الشعر لتلوين بعض المواقف العاطفية ، وفى ترجمـــة بعض المواقف الحوارية الطويلة •

وهنا تظهر موهبته كشاعر عصرى يتقدم الى التجديد بخطى ثابتة •

واذا كانت هذه المسرحية تمثل لنا نموذجا من جهد نجيب الحداد فى ترجماته المسرحية ، فانا نعرض لنموذج آخر فى هذا المجال لترجمة أعمال الكلاسيكيين الفرنسيين ، وهو هـــذه المرة لكاتب مصرى مجتهد أبدع للمسرح وترجم مجموعة من المسرحيات الجيدة التى قدمها لعـــديد من الفرق المسرحية فى ذلك الوقت ونعنى به الكاتب محمد عثمان جلال •

وقد نقل محمد عثمان جلال الى العربية ثلاث مسرحيات لراسين هى استر[1] Esther وافيجينى Iphigènie [2] واسكندر الاكبر . وقدم لها بقوله :

«ان من الروايات الجارى تمثيلها فى أوروبا ما يسمونه بالتراجيده» وهى عبارة عن وقائع تاريخية أو حربية ، أو عشقية . وقد اشتهر فى فرنسا رجل اسمه راسين . وكان فى عهد لويس الرابع عشر الذى نشر المعارف ، وأعان الشعراء على حسن الاختراع ورقيق الابتداع فاخترت من كتابته ثلاث روايات وسميتها «الروايات المفيدة فى التراجيده» وهى أشبه شىء بالفرج بعد الشدة ، وبلوغ الفرح بعد مدة . واتبعت أصلها المنظوم ، وجعلت نظمها يفهمه العموم . فان اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام ، وأوقع فى النفوس عند الخواص والعوام» .

ويقول نجم عن ترجمة محمد عثمان جلال لتراجيديات راسين الثلاثة الى الزجل باللهجة العامية «ذلك أنه وقد نقل شعر راسين الى الزجل المصرى ، مع ابقائه الروح الغربية والشخصيات التاريخية على ما هى عليه يدرك أنه لم يبق على ابداع راسين الشعرى ، أو على أدائه للمأساة بقدر ما أبقى على الوقائع — ذلك أن ارتباط تكوين الشخصيات فى مسرحيات راسين بصياغة الشعر أمر أشار اليه النقاد ومؤرخو الادب الفرنسى غير مرة .

وأما المسرحية الثانية افيجينى ، أو أفغانيه Iphigénie .

فلا نجد لها مقدمة عند راسين . أما جلال فقد قدم لها بمقدمة لخص فيها الاحداث التاريخية فى المأساة . وقد سار فيها على النهج الذى نهجه فى ترجمة استير من حيث التزامه للمعنى الاصلى بدقة . ولم يحد عنه الا فى مواضع معدودة اضطر اليها اضطرارا بسبب مقتضيات الزجل

---

(1) استر : وهى المسرحية التى الفها راسين سنة ١٦٨٩ بعد أن انقطع عن الكتابة فترة من الزمن .

فى الوزن والقافية» .

وهناك نموذج آخر من نماذج نقل أعمال راسين الى العـربية فى صورة يمكن أن تؤدى بها وتلقى قبولا لدى المشاهد العربى فى مصر وغيرها من البلاد العربية وأعنى نقل أبو خليل القبانى . ويمكن أن نعد هذا النقل أقرب الى التعريب المتصف بالتصرف الكثير .

يقول نجـم : «ولكى ندرك الى أى مدى كانت استعانة القبانى بالاصل الراسينى سطحية ضحلة،ينبغى أن نذكر أن المشاهد التى أهملها من مسرحية راسين «لباب الغرام أو الملك متريدات»[1] وبخاصة المشهد الخامس منها كانت تنطوى على تصوير رائع لحيرة متريدات وتردده ، وامعانه فى التأمل فيما حوله من متاعب تتنازع عقله وقلبه» .

ويقول : «لسنا فى حاجة الى أن نقارن بين ما كتبه القبانى فى لباب الغرام» وبين ما جاء فى مسرحية راسين من حيث دقة الترجمة ، وذلك لان ما جـاء فى مسرحية القبانى لا يمكن اعتباره بحال ما ترجمة لشعر راسين ، فان القبانى كان يأخذ حوادث المشهد الراسينى وبعضـا من فكرته ثم يعيد صـياغتها بأسلوبه الخـاص الذى يختلف عن أساليب الترجمة بشكل واضح» .

---

(١) لباب الغرام أو متريدات Mithridate من مسرحيات راسين التى لاقت قبولا ونجاحا كبيرا كما حظيت عند الملك لويس الرابع عشر بمكانة عن غيرها من مسرحياته . وقد اقتبس موضوعها من التاريخ عن احـد الملوك وهو متريدات الذى حارب الرومان ويصور سقوطه فى المسرحية . «فالرومان يتهددون متريدات وهم يخشون سطوته ويعملون جاهدين على اجتذاب ابنه فارناس اليهم ويتخذون منه حليفا على أبيه ويضع راسين فارناس غريما لابيه وأخويه فى حب امرأة وهى الاميرة «مونيم» . وتدفع الاب غيرته من ابنه الى سجنه .. وهكذا تتابع الاحداث بين الاب متريدات وابنه فارناس وأخويه حتى يقـود فارناس الثورة على أبيـه متريدات بمساعدة الرومان ولكن والده يصمد ويؤيده فى ذلك ابنه الاخـر المحب لمونيم وتنتهى المسرحية بموت متريدات جريحا وزواج الابن اكزيفاريس بمونيم وفرار فارناس» .

وقد اتبع القبانى فى مسرحيته الأسلوب الذى اتبعه أكثر الكتاب والمترجمين فى هذه الفترة والشخصية عنده لا تكاد تتم حديثها نثرا ، ولاشك أن الشعر عنده ضرورة ملحة بالنسبة لتقاليده المسرحية اذ أنه كان يعتمد كثيرا على الغناء والرقص وبعدهما جزءا هاما من أدائه التمثيلى وكان القبانى يختار هذا الشعر من مأثور الشعر العربى ، ومن الشعر المصنوع المتكلف •

وكان يعتمد كثيرا على مقدرته فى نظم الشعــر ، ويستغلها فى تهيئة المواقف الغنائية[1] •

ومن الملاحظات العامة على هذه المسرحيات المترجمة ، عن المأساة الكلاسيكية الفرنسية فى هذه المرحلة أن المترجمين على اختلاف هوياتهم، ودرجاتهم فى الثقافة ، ومقدرتهم اللغوية تركزت اهتماماتهم فى تقريب الاعمال الفنية العظيمة لهؤلاء الشعراء الكبار من الفرنسيين الى عامة جمهور المسرح العربى ، وهو جمهور لم يتعود بعد على أصول المسرح، ولم يتعرف على تقاليده ، وانما يرى فيه صورا مستحدثة لما كان يشاهده قبل ذلك من جماعــات المحبظين والمشخصاتية وفى خيال الظــل ويريد المسرحيون عن طريق الاداء فى جوقاتهم ، واختيار الترجمات المناسبة الى أن يقربوا هذا اللون الجديد على الاذواق الى الناس فاختطوا مع المترجمين طرقا ثلاثة :

أولها : محاولة اختيار موضوعات ذات أهداف مثيرة تسترعى انتباه المشاهدين سواء أكانت هذه الاحداث صراعات سياسية ومؤامرات ، وقتل ، أو كانت صراعات عاطفية وتنافس على حب امرأة أو مقاساة فى سبيل الحصول على الفتاة المحبوبة الى غير ذلك من صور الصراع •

ثانيا : اختيار اللغة المناسبة لفهم الجمهور من المشاهدين ، والقادرة على التأثير عليهم واستجابتهم لما يعرض • وقد انتهج المترجمون فى ذلك

---

(١) المسرحية ص ٢١٥ •

سبلا مختلفة ، فمنهم من آثر اللغة العربية الفصحى بأسلوب نثرى مدعم بالشعر،ومنهم من آثر الشعر دون النثر،ومنهم من لجأ الى الزجل باللغة العامية مثل محمد عثمان جلال .

ولم يراع بطبيعة الحال فى هذا المجال مقام المتحدث أو شخصيته وطبيعة هذه الشخصية ومدى ما يلقيه المترجم على لسانها من القول شعرا أو نثرا أو زجلا ، وانما المهم أن يحيط بالمعنى احاطة عامة على قدر مقدرة المترجم ويتزيد كيف شاء ، وينشىء ما عن له من الابيات التى تخرج عن الموضوع والموقف . بل وقد يجعل الشخصية ترتجل دون مناسبة قصائد بتمامها لانتزاع التصفيق .

وقد لا يأتى الزجل العامى مناسبا لمقام المتكلم من ملك أو أمير أوروبى أو أميرة كما أن بعض الزجل قد يقلب الموقف التراجيدى الصارم الى لون من الفكاهة الشعبية لطبيعة الزجل وروحه . وعلى عكس ذلك قد ينطق بعض العوام بلغة فصيحة مصفاة وشعر رائق .

يقول نجم عن محمد عثمان جلال : «انه زج بالعامية على لسان أشخاص لا يعقل أن ينطقوا بها يوما» .

وربما أفردنا الحديث عن لغة المسرح فى مجال آخر ، ولكنا نلمح الى لغة تلك المترجمات ومحاولات المسرحيين فيها لايجاد هذا القبول الذى أشرنا اليه لدى المشاهدين لذلك المسرح الغربى الغريب عليهم .

ثالثا : محاولات هؤلاء المسرحيين من أصحاب الجوقات أو المترجمين دس مشاهد غنائية وراقصة لاستهواء الناس كذلك ، وجذب انتباههم ، أو الحرص على استدعائهم للمشاهدة ومن هنا يكثر عثورنا على مشاهد كثيرة غنائية مقحمة يتغنى فيها الممثل بقصائد من الشعر الفصيح أو بمنظومات زجلية .

صحيح أن بعض المسرحيين وجدوا مبررا فى بعض المسرحيات الكلاسيكية اذ يدس الشعراء مشاهد غنائية وانشادا من الكورس على

طريقة المسرح اليونانى القديم ، لكن هذه الظاهرة أصبحت شائعة فى المسرح العربى والمصرى بصفة خاصة فى هذه المراحل الاولى لدخول المسرح الغربى مجال الفن المصرى والعربى •

واذا ما تركنا الحديث عن أثر المسرح الفرنسى الكلاسيكى ممثلا فى المأساة أو التراجيديا الى تبين الاثر الانجليزى فى هذا المسرح ممثلا كذلك فى المأساة ، فان الشاعر الانجليزى الكبير شكسبير سيلقانا بأعماله المسرحية الذائعة ، وسنجد اقبال المترجمين والمسرحيين على تلك المسرحيات •

ومن مسرحيات شكسبير التى لقيت اقبالا «عطيل Otello » و«مكبث» وأول ترجمة لها كتب كانت سنة ١٩٠٠م على يد عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس عبد الله • ويقول نجم ان المترجمين أقدما على ترجمتهما لانهما كانا يريان أن الترجمة للمسرح آنذاك كانت أكثر جدوى من التأليف•قالا فى المقدمة : «واذا قيل أى الرأيين أفيد للنهضة الروائية فى مصر،اعتماد الكتاب المصريين على أقلامهم فى تأليف الروايات وانشائها أم انتخلب المفيد من الروايات الغربية وترجمتها ، فان فضل واحد من المصريين أول الامرين لم ينصف نفسه ولا أنصف بلاده ، ذلك لان معظم الذين يميلون الى الكتابة فى هذا الفن الجميل من المصريين لم يبلغوا بعد درجة يفيد البلاد عندها الاقتصار على قراءة بنات أفكارهم ومبتكرات كتاباتهم ، سيما فى فن كهذا يتعلق بالذوق وحالة البلاد المدنية • فمن المفيد اذن لجماعة المصريين أن يبدأوا هذه النهضة بالاعتماد على نابغى البلاد الغربية ، وما أوحوا به فى مؤلفاتهم ورواياتهم ، لانهم وصلوا الى درجة من المدنية تحسن الذوق تحسينا ، لم نكن لنباريهم فيها ، وتسمو بهذا الفن وأمثاله سموا كبيرا» •

وقد عبث هذان المترجمان بنص شكسبير عبثا كبيرا وشوها الاصل حتى خرج من بين أيديهما وكأنه لا يمت الى الاصل بصلة تذكر[1] ،

---

(١) المسرحية لنجم ص ٢٣٣ •

فتراهما فى بعض المواقف يؤلفان الحوار ويضيفان الى المؤلف .

كما عبثا بتسلسل الفصول والمشاهد ، وحذفا من المشاهد والفصول ما عن لهما . ومن المسرحيات الشكسبيرية التى نالت حظوة كبيرة لدى المصريين مسرحية «روميو وجولييت» وقام كثير من الادباء على ترجمتها كما سميت أسماء عديدة . ومن بينها «شهداء الغـرام» ترجمة نجيب الحـداد .

وترجمها الحـداد ترجمة تصرف فيها كثـيرا ، وأباح لقلمه العبث والتشويه ، «فهو لم يأخـذ من الاصل الذى ترجـم عنه سوى بعض الحوادث المثيرة التى تجذب جمهورا ساذجا ، حظه من الثقافة ضئيل ، وقدرته على النقد الجدى محدودة . وقد اختصر اختصارا مجحفـا ، واختار من التفاصيل ما أعانه على ابراز الحادثة الغرامية التى تستهوى الجمهور ، والتى يستطيع أن يقحم فيها قصائده الغنائية الجميلة التى أنشدها سلامة حجازى وسجلها على اسطوانات»[1]

ومن أمثلة حـذفه وتصرفه فى المسرحية أنه افتتح الفصـل الاول بقصيدة جميلة غناها الشيخ سلامة حجازى ، ثم اجتاز الفصل الاول الذى يصور الصراع بين أسرتى الحبيبين آل كابوليت ، وآل مونتاجر ، وبدأ بلقاء روميو لجولييت فى بستان آل كابوليت .

وأسلوب الحداد بصفة عامة أسلوب جيد يرتفع عن مستوى النثر العربى المعروف فى عصره ، ولا تعقيد فيه ولا تكلف ، وألفاظه وتراكيبه عذبة مؤثرة تناسب الجو العاطفى الذى حاول تصويره .

ومن بين من ترجم للمسرح فى هذه الآونة ، ويعد من الطبقة الثانية للمترجمين طانيوس عبده فقد ترجم مسرحية «هملت»

ولا تختلف ترجمة طانيوس عبده كثيرا عن ترجمة الحداد فى تشويه

---

(١) المسرحية ص ٢٢٨ .

مسرحية شكسبير والعبث بها ليوائم بينها وبين جمهور المشاهدين على ما ألفرنا من قبل ، وقد أدى عبث المترجم الى تشويه معظم الأبيات الشكسبيرية الرائعة •

ومن عبثه هو كثرة الحذف والمسخ والتشويه لاحداث المسرحية وحوارها • فقد أباح لنفسه حذف بعض المشاهد والمواقف والاستغناء عن بعض الشخصيات والادوار والاكتفاء من حوار شكسبير الرائع بما يعينه على تخطيط سلسلة الاحداث تخطيطا ظاهريا عابثا موجزا •

بل انه لم يكتف بهذا اذ لم يتورع عن تغيير ترتيب الفصول والمشاهد مقدما تارة ، ومؤخرا أخرى ، ويصطنع بعد هذا من الروابط التى تجمع بين تلك الاشلاء الممزقة[1] •

وتقتصر الترجمة على سلسلة من الحوادث المثيرة منحية جانبا المقطوعات الحوارية الرائعة «التى تصور الشخصيات أدق تصوير ، وتكشف عن مكنونات النفس الانسانية بدقة وعمق» •

ولعل للمترجم العذر فى ذلك فالجمهور الذى كان يؤم المسرح آنذاك كان لا يهتم كثيرا بالحوار الرائع ولا بالتعرف على الشخصيات ومكنوناتها قدر اهتمامه بقضاء وقت مسل بين مشاهد تجذب انتباهه وأحداث تشده وتثيره ، ومقطوعات غنائية من كبار المطربين والموسيقيين يطرب لها •

وما حدث فى ترجمة الروائع الشكسبيرية على أيدى كبار الادباء ومترجمى المسرح المعروفين فى بداية هذا القرن ، حدث لغيرهم كذلك ممن تصدى لترجمته ، فقد سار على درب هؤلاء الرواد ومنهم ذلك الذى ترجم «عطيل» فى تلك المرحلة ، وهو مجهول لكنه يسير فى الاتجاه نفسه الذى بيناه من الحذف والتشويه والتغيير والتبديل والحشو ، فقد أضاف

---

(١) المسرحية نجم ص ٢٤١ •

الى نص «عطيل» بعض الابيات الشعرية الساترة، وبعض الاغانى ــ على الطريقة المتبعة ــ حتى يمكن أن يصــل بالمسرحية الى أفهام الجمهور وأذواقه •

وربما كانت بعض المآسى الشكسبيرية أقرب الى نفوس الجماهير وأذواقهم لانها لا تتبع الخط الدرامى الكلاسيكى للمأساة اليونانية التى تؤكد انتهاء المأساة بفاجعة البطــل حتى تتم استثارة عاطفتى الشفقة والخوف ليتم ما أسماه أرسطو بالكاثرسس أو التطهير •

ويدل على هذا ما كتبه أحد نقاد ذلك العصر عقب مشاهدته لمسرحيتين من نوع المأساة احداهما «مارى تيودور» والثانية «فاجعة الانتقــام الدموى» من المسرح المترجم وأداهما جوق اسكندر فرح يقــول من مقال بالاهرام :

«ولقد دعينا فى الاسبوع الفارط الى هذا الملعب (المسرح) ليلتين ، شهدنا فى احداهما تمثيل رواية «مــارى تيودور» و الثانية « فاجعة الانتقام الدموى» لاول مرة فى تمثيلها،فرأينا من براعة الممثلين واجادتهم فى حسن التحدى ما حدا بنا الى الجزم بأن هذا الفن قد انتقل عندنا ــ والفضل لصاحب هذا الملعب ــ (يعنى اسكندر فرح) ــ من طــور طفولته الى دور الحداثة فالصبوة (كذا) فالشباب بسرعة لم تكن فى الحســاب ، حتى كانت دموعنا تتناثر أثناء التشخيص ، كأننا نشاهد الوقائع حال حدوثها ، متأثرين ان فرحا ، وان ترحا تأثر أصحابها ــ وما ذلك الا نتيجة الاجادة التى كانت تلبس المجاز ثوبا من الحقيقة ، ينخدع له الوجدان وتتكهرب به مشاعر الانسان •

ولكن ساءنا فى ختام الرواية الاخيرة أن المرأة التى كانت موضــوع الاعتداء ، وملاك العزاء ، وعنوان الفضيلة ، وراموز الشجاعة الادبية ، ومظهر العطف والحنان ، قد أقدمت على الانتحار بعد انتقامها لنفسها وزوجها ووطنها من طاغية باغ زنيم ، مع أن سر عارها المغصوبة عليه بعامل الشفقة أصبح بوفاة المجرم مكتوما • واقدامها على قتله لم يكن

بفضل العدل والحق أثيما . فلو كنا المؤلفين لهذه الرواية لابقينا بحول الله وقوته على حياة تلك العقيلة الفاضلة بطلة روايتنا المجيدة ، ومتعناها بدنيا عريضة وجاه واسع ، وعيش رغيد ثوابا لما قدمت أيديها . وما الله بظلام للعبيد » .

الملهاة الكلاسيكية :

واذا ما انتقلنا فى هذا الطور نفسه من أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من مسرح المأساة الى الملهاة أو الكوميديا وجدنا الكتاب يغرمون كذلك بنقل الملهاة الفرنسية عن كبار كتاب المسرح الكلاسيكيين ، وآثرهم لديهم موليير بطبيعة الحال . وقد نقلت لموليير عدة مسرحيات قام على ترجمتها كبار أدباء العصر وكتابه ومسرحييه .

ولم يكن موقف هؤلاء من الملهاة كموقفهم من المأساة ، بمعنى أنهم لم يترجموا الملهاة ترجمة مباشرة ، بل لجأوا الى التعريب والتمصير والاقتباس ، أو مجاراة الروح العامة والخط الدرامى الرئيسى فى المواقف والانقلاب والكشف فى المسرحية ، أما ما دون ذلك فان قلم المترجم قد غير فيه فاتخذ شخصيات عربية أو مصرية قريبة الى نفس المشاهد ، كما عمد الى لغة قريبة من اللغة العادية الجارية ولم يلجأ الكتاب الى اللغة الفصحى ، لان الملهاة فى طبيعتها كما أشرنا شعبية ، وليست كالمأساة تدور فى أوساط الطبقة العليا،وتقتبس معظم موضوعاتها من أحداث التاريخ ، فلجلالة الموضوع وابتعاده عن الواقع الى حد كبير كان استخدام اللغة الفصحى فى الحوار النثرى والاعتماد على الشعر الفصيح من لوازم المأساة على خلاف الحال فى الملهاة .

من هنا كان تعريب الملهاة قائما على استخدام العامية ، سواء أكان التعريب أو التمصير نثرا أو نظما فى صورة الزجل أو الاوزان الشعبية القريبة منه .

وقد حاول صنوع فى مسرحه أن يقترب من روح موليير ، وان لم تعرف له ترجمات مباشرة لهذا الشاعر الفرنسى الساخر . وقد أطلق

عليه خديوى مصر،أو أطلق هو على نفسه لقب موليير مصر لهذا السبب*

وربما كان مارون النقاش أول من أشـــاع روح موليير فى مسرحه بتأليفه وتمثيله مسرحية البخيل سنة ١٨٤٧م فى لبنان ، وهو لم يقتبسها عن موليير ، ولم يترجمهـا بل كانت من تأليفه ، وان لم يعفنا ذلك من القول بأنه قرأ موليير وتأثر به وكان له أصداء فى مسرحيته •

وقد ترجم لموليير بعض الادباء الذين ترجموا لراسين وكورنى مثل نجيب الحــداد الذى ترجم مسرحية « الطبيب المغصوب » أو طبيبة رغم أنفه Le Médicin malgré lui [1] والتزم نجيب بنص مـوليير وان عرب أسماء الابطال ، وحافظ على روح موليير وجو مسرحه الفرنسى مع تفهم صحيح لفكاهته وسخريته[2] •

وقام بتعريب المسرحية نفسها اسكندر صيقلى[3] ، وان خالف فيها طريقة نجيب الحــداد ، فقد تصرف فى الشخصيات من حيث عــددها وأسماؤها ، كما تصرف فى الحوار الفرنسى ، فاختصره فى بعض المواضع وأسهب فى بعضها الاخر فى لغة بين الفصحى والمبسطة دون تقيد بقواعد اللغة مازجا بين العامية فى مصر ولبنان • يقول فى مقدمة المسرحية :

«يرى مطالع هذه الرواية أننا لم نراع القواعد النحــوية فى أغلب

---

(١) من مسرحيات موليير المعروفة ، وان لم تشتهر شهرة مسرحياته الاخرى فى مصر كطرطوف ، ومدرسة الزوجات ، ومدرسة الازواج وغيرها• وتدور حول مهنة الطب وموقف موليير من الاطباء ، الذى يكشف عن عدائه لهم لفشلهم فى علاجه مما كان يعانيه من أسقام •

(٢) كان عنوان ترجمـــة نجيب الحـــداد باسم «الطبيب المرغم» وترجمها محمد مسعود باسم الجاهل المتطبب • نثرا وطبعت بالاسكندرية سنة ١٨٨٩ •

(٣) ترجمها بعنوان «الطبيب المغصوب» باللغة العــربية نثرا ، وعرضت بالاسكندرية وبيروت •

(*) سبق لمارون النقاش أن اقتبس مسرحية طرطوف باسم «رواية السليط الحسود» فى كوميديا غنائية موسيقية باللغة العربية فى ثلاثة فصول شعرا ونثرا • ونشرت بمجلة أرزة لبنان ببيروت ١٨٦٩ •

المؤلف ، حيث أن الادوار الهزلية لا تنال تمام الاستحسان عند الجمهور الا اذا كانت طبيعية • ولذلك نرجو غض النظر عن هذا القصور المقصود» •

ويعتبر محمد عثمان جلال من أشهر من مصر مسرحيات موليير أو هزلياته والتى لاقت رواجا بين جمهور المسرح ، ومثلتها فرق مسرحية عديدة •

وقام محمد عثمان جلال بتمصير أربع مسرحيات لموليير ونشرها فى كتاب بعنوان «أربع روايات من نخب التياترات»[1] وضمت مسرحيات «طرطوف» أو الشيخ متلوف كما سماها بعد التمصير ، والنساء العالمات، وهو الاسم الذى اختاره لمسرحية"Les Femmes Savantes" [2]•ومدرسة الازواج أو L'Ecole des Maris [3] ومدرسة النساء أو Ecoles Des Femmes [4]

وقام محمد عثمان جلال بتمصير مسرحية خامسة لموليير هى : «الثقلاء» أو Les Facheux •

---

(١) وكانت أول ترجمة لاحدى مسرحياتها «طرطوف» سنة ١٨٧٣م ـ ١٢٩٠ هـ (نثرية شعرية ثم أعاد طبعها مع المسرحيات الثلاث الاخرى فى هذا المجموع سنة ١٨٨٩/١٨٩٠م (١٣٠٧ هـ) ثم أعيد طبعها للمرة الثالثة بالقاهرة سنة ١٩١٢م• وفى هذه الشخصية طرطوف يصور أحد رجال الدين القسس الذين يدسون بأنوفهم فى حياة الناس • وكان ذلك شائعا فى عصره فأراد أن يسخر منه وأن يوجه الناس الى عواقبه •
وقد سبق لمارون النقاش ترجمتها ـ راجع الهامش ص ٨٢ •

(٢) ألفها موليير سنة ١٦٧٢م وتعد تكملة لمسرحيته السابقة عن النساء أيضا وهى «النساء المتحذلقات Les Precièses » • وهاجم فى المتحذلقات العواطف الخيالية والمغالاة فى التطرف والخلاعة والمبالغة فى التانق والتكلف فى الحركات والعادات • وفى النساء العالمات يهاجم التقعر العلمى عند بعض النساء • وأراد أن يبين فيها عواقب غرور بعض النسوة المتعلمات •

(٣) مسرحية هازلة جادة ألفها سنة ١٦٦١م شعرا من ثلاثة فصول عبر فيها عن آرائه الشخصية فى الزواج وتعليم النساء •

(٤) ألفها موليير سنة ١٦٦٢م أيضا وتعد تكملة طبيعية لمسرحية مدرسة الازواج • •

وقد راعى محمد عثمان جلال فى تمصيره لمسرحيات موليير مزاج الشعب المصرى ، وخاطبه باللغة القريبة اليه وهى العامية المصرية فى قالب زجلى مرح ، كما راعى تقاليد الشرق الاسلامى •

يقول فى مقدمة «الاربع روايات» :

«ثم أخذت فى ترجمة التياترات ، وبدأت بكتاب يسمى الشيخ متلوف نظير «طرطوف» الذى عمله موليير بفرنسا ، مع التزام نظمه كأصله ، ومراعاة عوائد الشرق» •

ويقول نجم : «والسمة العامة فى مسرحية متلوف هى أنها التزمت الطابع الشرقى من حيث عدم مجافاتها للتقاليد المرعية ، ومن حيث الحوار الذى انطوى على روح مصرية شعبية أصيلة •

الا أن جلال قد خالف النص فى بعض الجوانب وخرج عليه أحيانا وحور فى توصيف وتوظيف بعض الشخصيات ، كما غير فى الحوار بما يوافق الطباع الشرقية والذوق المصرى •

ولكنه رغم هذا كله فان جهد جلال ومعايشته لنص موليير وتفهمه لضرورة تقريبه الى المشاهد المصرى جعله يقف جنبا الى جنب مع موليير ، خاصة وانه طوع الزجل أداة تعبيره للروح الشعبية المصرية، ووفق كثيرا فى نقل هذا العمل المسرحى من جوه وبيئته الى البيئة المصرية •

واذا كان جلال قد وفق فى «متلوف» فانه لم يلق التوفيق نفسه فى تمصير احدى مسرحيات موليير الاخرى • وبالدرجة نفسها ، ففى النساء العالمات لم يستطع أن ينقل جو المسرحية ولا حوارها لصعوبة تمصيره حوار موليير الذكى والبارع الذى يعتمد على كثير من المزالق

اللغوية والاسلوب الرفيع المنمق ونقل هذا الحوار الى اللغة الدارجة فى زجله •

وتأتى مسرحية «مدرسة الازواج» فيوفق فيها كما وفق فى «متلوف» حيث استطاع أن ينقلها من جوها الفرنسى الى الجو المصرى ، كما أنه وفق فى تمصير الحوار لانه لم يواجه بالتعقيدات اللغوية التى واجهها فى «النساء العالمات» • ولانه يواجه فى هذه المسرحية قضية اجتماعية انسانية لها شبيه فى المجتمع المصرى ، فهى تعالج قضية معاملة الازواج لزوجاتهم واصرارهم على ابقائهن بالمنزل ، وعدم اشراكهن معهم فى أمور الترفيه والتسلية والنزهة التى كان الرجال فى عصره يرون أنها من حقهم وحدهم ، وليس للنساء سوى حق البقاء فى المنزل لرعاية شئونه وتدبيره ورعاية الابناء •

ورغم أن حـــدة هذه القضية قد خفت الان فى مصر المعاصرة فى أخريات القرن العشرين الا أنها لا تزال تتسبب فى كثير من الخلافات بين الازواج •

وفى مسرحية «الثقلاء» يصور موليير الشخص الانانى الذى يثقل على الاخرين ولا يقدر ما هم فيه من هم وقلق ، فيلح عليهم بعرض شئونه الخاصة وتصرفاته وآرائه وتجاربه • وتروى المسرحية قصة جماعة من هؤلاء الثقلاء •

واستطاع جلال كذلك أن ينقل هذا الموضوع الى جو مصرى خالص فى بساطة ويسر مع مزجه بروح الفكاهة والنكتة المصرية التى ساعده على ادائها هذه اللغة الشعبية المعبرة عن روح الشعب والقادرة على أداء النكتة «والقفشة» •

التأثر بالمسرح الرومانسى :

ولم يقتصر أثر الغرب فى المسرح العربى والمصرى فى هذه المرحلة على نقـــل روائع المسرح الكلاسيكى فى مآسيه وملاهيه ، أو تمصيره

وتعريبه ، أو الاقتباس منه ، بل إن المسرح الرومانسى أخذ مكانه كذلك فى المسرح المصرى فى تلك المرحلة فى بدايات هذا القرن العشرين • وربما كان ميل بعض الادباء الى روح الرومانسية ، والتوجه اليها باعتبارها تزكية لروح الذات وتأكيدا عليها ، مما يتجاوب مع مرحلة من مراحل التحــول المصرى الى تأكيد الذا تـف مواجهـــة القهر الذى شعر به المصريون بعد فشل الثورة العرابية واحتلال الانجليز للبلاد ، وحاجتهم الى الحفاظ على الروح الوطنية فى مواجهة العنت الانجليزى •

وتوجه المصريين الى أدب الرومانسيين كانت له ظواهر عديدة فى غير المسرح ، وخاصة فى الشعر والرواية •

وكان من بين من راجت أعمـــالهم ، ولقى احتفاء خاصا من أدباء الرومانسيين الفرنسيين الشاعر فيكتور هوجو[1] ، فقد ترجم له نجيب الحداد مسرحية هرنانى[2] ونقل جوها الى العربية وأسماها «حمدان»• ولكنه لم يغير ميدان المسرحية فظل كما هو بلاد اسبانيا والاندلس • ولكنه جعل أبطالها من ملوك العرب بدلا من الملوك الاسبان •

كما أجرى بعض التغيير فى العادات مما لا يتفق مع الجو العربى، وان خانه التوفيق فى بعض المواضـــع • كما أنه أنهى المسرحية نهاية سعيدة بدلا من نهايتها المؤلمة فى الاصل الفرنسى • فبينما يموت أبطال المسرحية بالسم عند هويجو اذا بهم ينقذون أو يفلت البطل فى آخر المسرحية عند الحداد •

ولعل تغيير الحداد لنهاية المسرحية كان استجابة لذوق المشاهدين الذين لا يقبلون أن تنتهى المسرحية بفاجعة للبطل كما رأينا ذلك فى أمثلة سابقة •

---

(١) شاعر فرنسى مشهور من أتباع حـــركة الرومانسية (١٨٠٢ ـ ١٨٨٥م) وكتب بعض المسرحيات الشعرية ومن أشهرها كرمويل،وهرنانى ومضحك الملك ، ومارى تيودور ، فضلا عن روايتيه المشهورتين «البؤساء» و «أحدب نوتردام» اللتين تحولتا الى مسرحيتين ثم الى فيلمين سينمائيين

(٢) من أشهر مسرحيات فيكتور هيجو ألفها سنة ١٩٣٠ •

ولهيجو مسرحية أخرى عربت وقامت بتمثيلها فرقة سلامة حجازى وهى «مضحك الملك» كما ترجمت رواية البؤساء ، ومسرحية « مارى تيودور» التى مثلتها فرقة جورج أبيض .

كما ترجم وعرض من المسرح الرومانسى كذلك مسرحية « غادة الكاميليا» عن قصة الكسندر ديماس الابن المشهورة[1] .

كما ترجمت فى هذه المرحلة مسرحية أدمون روستان[2] المعروفة « الشاعر » أو سيرانودى برجراك[3] و « النسر الصغير » التى قامت بأدائها بعض الفرق المسرحية فى مصر[4] .

ويقول نجم فى تعليقه على تعريب مسرحيات هوجو الرومانتيكية ، بما يفيد تقبل الذوق العربى فى تلك المرحلة للمسرح الرومانسى .

«وعمد نجيب الحداد الى مسرحية رومانتيكية أخرى لهيجو وعربها وهى Les Burgroves ولعله رغب فى هذه المآسى الرومانتيكية لانها تتجاوب مع المثل الشعبية العربية ، وتلتقى مع القصص الشعبى العربى فى الاعمال البطولية الخارقة ، والمواقف الغرامية العنيفة ، وما يحيط بها من شعر وحماس ومواقف خطابية رائعة ومؤثرة»[5] .

---

(١) قدمت بعد مسرحتها فى باريس لاول مرة سنة ١٨٥٢ .

(٢) ادمون روستان Edmond Rostand كاتب مسرحى فرنسى رومانسى (١٨٦٨ ـ ١٩١٨م) قدم عدد من المسرحيات الشعرية الرومانسية البديعة واللاهية التى أتاحت لكبار ممثلى عصره أدوارا مميزة خالدة مثل الرومانسك Les Romanesque والاميرة لوانتين ولكن تبقى سيرانو برجراك أعظم أعماله (١٨٩٨م) والنسر الصغير Landau التى خلدت فيها سارة برنارد باداء دور النسر الصغير حفيد نابليون . وشانتكلير (١٩١٠) .

(٣) ترجمت أكثر من مرة وأشهرها ترجمة محمد عبد السلام الجندى وصياغة مصطفى لطفى المنفلوطى طبع التجارية بالقاهرة سنة ١٩٢١ .

(٤) ترجمها أحمد رامى وعرضتها فرقة يوسف وهبى سنة ١٩٥١م.

(٥) المسرحية العربية ص ٢٧٠.

لم تترجم أعمال كثير من المسرحيين الغربيين فى هذا الاتجاه ، ولم ترج تلك الاعمال القليلة المترجمة فى مرحلة ما قبل الحرب العالمية الاولى وما بعدها حتى قيام الحرب الثانية ، ذلك أن هذا الاتجاه بما ارتبط بمعظمه من أفكار اجتماعية لم يتقبلها المجتمع الشرقى والعربى والمصرى خاصة جعلت النقلة يحيدون عنه ولا يفكرون فى نقله أو الاستعانة به عن طريق الاقتباس ومع ذلك فقد ترجمت مسرحيات لبعض كبار كتاب هذا الاتجاه أمثال ابسن IBSEN فقد ترجم له الكاتب ابراهيم رمزى مسرحية «عدو الشعب» لفرقة جـورج أبيض ، وترجم لبرنارد شو «قيصر وكليوباتره» • وربما كان اختيار هـاتين المسرحيتين مناسـبا لظروف البلاد الاجتماعية والسياسية مما قد يجـد لهما استجابة لدى المشاهدين وخاصة بعد تحوير أو تغيير يجـرى هنا وهناك على طريقة المترجمين فى ذلك العصر •

لكن يبقى عدم الانتشار لهذا اللون من المسرح اذا قورن بالمسرح الكلاسيكى والرومانسى •

وقد عانى الناس كثيرا فى خلال الحرب العالمية الاولى من ١٩١٤ — ١٩١٨ ، وظهر الصراع السياسى مع الانجليز المحتلين ، وقـامت الثورة المصرية ، فانبعث أمل المصريين فى الجلاء وسادت مرحلة من التفاؤل فى المستقبل لكن سرعان ما حدثت انتكاسة خطيرة بنكوص الانجليز عن وعودهم بالجلاء ، وتشددهم فى فرض الشروط بعد مقتل السردار •

وعرفت مرحلة ما بين الحربين فى المسرح المصرى بالتردد والتخبط فى الاتجاهات،والميل الى ألوان من المسرح متعددة المستوى والاتجاهات، من مسرح كلاسيكى جاد بين مترجم ومؤلف ، ومسرح أقل مستوى من الميلودرام والفودفيل ، أو الفارس فى مجال الكوميديا •

ومسرح رومانسى ملىء بالعواطف ، والمثاليات ، ومسرح اجتماعى يعالج قضايا واقعية ومشكلات حيوية •

وفى كل هذه الاتجاهات كان المسرح المصرى واقعا الى حد كبير تحت تأثير المسرح الغــربى الفرنسى والايطــالى والانجليزى ، عن طريق الترجمة المباشرة أو الاقتباس أو التأثر العام •

واشتهرت فرق جــورج أبيض ورمسيس ليوسف وهبى بتقــديم مجموعة من الميلودرام المستوحاة من المسرح الفرنسى والايطالى المعروف بهذا الاسم • ومن أشهر ما قدمه يوسف وهبى من هذا اللون مسرحية «أولاد الفقراء»[1] • التى لقيت نجاحا كبيرا ، وعرضت مرات عديدة وتحولت بعد ذلك الى فيلم سينمائى •

ويقدم عزيز عيد ونجيب الريحانى مجمــوعة من المسرحيات التى استمدت مادتها من الفودفيل الفرنسى[2] •

وساهم مع الريحانى فى كتابة هذه المسرحيات أمين صدقى وبديع خيرى ، فقد كتب له أمين صدقى مسرحية «حمار وحلاوة» وهى من نوع الفارس • وكتب له بديع خيرى مجموعة أخرى من المسرحيات بعضها مقتبس •

وعرض المسرح بعض المترجمات الجيدة للمسرح الكلاسيكى والتى سبق أن ترجمت فى المرحلة قبل الحرب العالمية وفى أخريات القرن الماضى ترجمات غير دقيقة ، ومن هذه المترجمات الكلاسيكية الجيدة لشكسبير

«عطيل» ترجمــة خليل مطــران ، وكريولاتيس لمحمد السباعى ، ويوليوس قيصر لمحمد حمدى ، وسامى الجريدينى ، و «ترويض النمرة» و «الملك لير» لابراهيم رمزى •

وأعاد المسرح فى هذه المرحلة أيضــا بعض المترجمات والمقتبسات السابقة والتى عرضتها الفرق المختلفة طوال مرحــلة ما قبل الحــرب العالمية الاولى •

---

(١) راجع دراسات فى المسرح العربى للنداو ص ٢٠٥ •
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٦٥ •

الباب الثالث

أطوار المسرح واتجاهاته فى الشكل والمضمون



الفصل الأول

الطور الاول من النشأة حتى نهاية الحرب الاولى

(١٩١٨ م)



الطـــــــور الاول

من النشأة حتى نهاية الحرب الاولى سنة ١٩١٨

يقسم الدكتور فؤاد رشيد تطور المسرح العربي الى ستة عصور العصر البدائي ، والعصر الغنائي ، والعصر الجــدي أو التراجيدي ، والعصر الفكاهي ، العصر الحديث ، والعصر الحكومي .

ويمكننا نحن أن ننظر الى أطوار المسرح العربي في مصر نظرة أخرى ونقسم تلك الاطوار الى أربعة أطوار .. الطور الاول منذ نشأة المسرح وحتى قيام الحرب العالمية الاولى سنة ١٩١٤م والطور الثاني منذ قيام الحرب الاولى وحتى قيام الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤٥ ، والطور الثالث منذ نهاية الحرب الثانية وحتى قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢، والطور الرابع بعد ثورة سنة ١٩٥٢ على أن هذه التواريخ التي تفصل بين الاطوار الاربعة ليست حاسمة ، بمعنى أن ملامح الاطوار لا تنشأ ولا تتوقف عند التواريخ المذكورة ، بل قــد تبدأ سابقة عليها وتمتد بعدها ، انما الغالب على كل طــور منها خصائص بذاتها كانت تطبع المسرح بصفة عامة .

فاذا ما عرضنا ملامح الطور الاول نقول

ان ولادة المسرح العربي بدأت في سوريا عام ١٨٤٨ م ثم انتقل بعض السوريين واللبنانيين الى مصر لمواصلة نشاطهم المسرحي وتدعيم اقامة مسرح عربي في مصر .

وكان أول جوق جاء الى مصر جوق سليم النقـــاش ، ولكنه عندما وصل الى مصر كان الجو مهيئا ، ذلك بأن التمثيل عرف عن طريق بعض الفرق الاجنبية منذ الحملة الفرنسية .

ويقول لنــداو ان الفرنسيين بدأوا في مطلع القــرن التاسع عشر

يعرضون فنهم التمثيلى عن طريق بعض الممثلين الفرنسيين • وقد تردد أن الجنرال مينون أسس فى مصر مسرحا فرنسيا •

وبعد خروج الفرنسيين من رجال الحملة من مصر لم يسمع بمسرح فرنسى حتى سنة ١٨٣٧ م حيث قام مسرح فرنسى آخر بالاسكندرية، وربما كان نشاطه محدودا وقاصرا على أفراد الجالية الفرنسية فى الثغر •

كما كان للايطاليين أثر واضح فى مصر اذ كانت بعض الفرق الايطالية تفد الى مصر وتعمل على مسارح القاهرة والاسكندرية خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر وكان معظم شهود تلك الفرق من الجالية الايطالية فى المدينتين الكبيرتين[١] •

وبذلك يمكن القول بأن المسرح الايطالى بالاسكندرية كان له فضل فى المشاركة فى اعداد الجمهور لتقبل المسرح الاوروبى • ومن هنا يمكن فهم السبب الذى يقبل به هذا الجمهور عروض الفرق السورية واللبنانية التى وفدت الى الاسكندرية والقاهرة وقدمت عروضا تشمل بعض المسرحيات الاوروبية •

ومع ذلك فانه لم يكن فى وسع المسرح الفرنسى ولا الايطالى بهذا الوجود المحدود فى القاهرة والاسكندرية أن يخلقا مسرحا عربيا أو مصريا ، ما لم يجد هذا الفن استجابة من المثقفين المصريين ، وبعض الطبقات التى تأثرت بالحضارة الاوروبية فى المجتمع المصرى •

ومع ذلك فان تقبل المسرح الاوروبى فى مصر ظل فى نطاق ضيق لان التعليم كان لايزال فى مراحله الاولى ، وبخاصة التعليم المدنى المتأثر بالغرب ، والذى استحدثته الدولة بمساعدة بعض المبعوثين من أمثال رفاعة رافع الطهطاوى ، وعلى مبارك وعبد الله باشا فكرى •

ولم يكن تعلم اللغات الاوروبية منتشرا فى مصر انتشاره فى الشام

---

(١) راجع لنداو ص ١٥٣

ولبنان خاصة لنشاط البعثات والارساليات التبشيرية هناك عن طريق مدارسها .

ومن هنا يمكن تعليل ظهور التمثيل العربى لاول مرة على يد أحد الموارنة المسيحيين وهو مارون النقاش فى بيروت (١٨١٧—١٨٥٥م)[1] .

وخلف مارون النقاش ابن أخيه سليم الذى جاء الى مصر مع جوقه التمثيلى وفى جعبته بعض المسرحيات التى ألفها عمــه مارون النقاش وأديت فى بيروت . وصحب سليم النقاش كل من أديب اسحاق ويوسف الخياط وغيرهم . وكان قدومهم الى الاسكندرية سنة ١٨٧٦م . وبها قدموا عدة مسرحيات . ثم انتقلوا بعد ذلك الى القاهرة .

وقد وجد جوق سليم النقاش تشجيعا من مشاهدى الاسـكندرية والقاهرة ، كمـا لقى كذلك من ولاة الامور ما ساعده على الاستمرار فى عمــله .

والحق أن خديويى مصر اسماعيل وعباس حلمى الثانى وحسين كامل السلطان كانوا مقبلين على تشجيع التمثيل وبعث الممثلين الى أوروبا للتزود من هذا الفن بالمعاهد وعلى أيدى كبار الممثلين . رغبة منهم فى أن يجعلوا من مصر بلدا متقدما يواكب البلاد الاوروبية فى كل مجالات الحضارة والرفاهية .

وهكذا استمر جوق سليم النقاش فى نشاطه التمثيلى مقدما لبعض المسرحيات المترجمة عن الفرنسية خاصة مثل «أندروماك» و «فيدر» لراسـين ، وهـوراس لكورنى وزنوبيالدوبيناك . الى جـانب بعض المسرحيات المؤلفة .

وكان لابد لجـوق النقاش كى يستمر الاقبـال عليه من جمهـور المصريين ، من أن يغير بعض ملامح مسرح النقاش عمه والمسرح اللبنانى

---

(١) واجـع G. Antonious : The Arab Awakening p. 55.

علمة من حيث اللغة والاغانى ، فلم تعد الموسيقى السورية ملائمة لهذا المجتمع المصرى ، فكان لابد من الاستعانة بالموسيقى والاغانى المصرية الطليع ، واستعانا لذلك بأحد متقنى هذا الفن ، وهـو المعلم بطرس شلفون •

ويبدو أن الحال لم يستقر تماما لجوق سـليم النقاش ، بل لاقى المتاعب ، فقد غالبه فى هذا المجال جوقات محلية بدأت فى الظهور ، وكان لطبيعتها المصرية أثر فى اقبال الجمهور • ولـكنه لم يستسلم وواصل للكفاح واستمر فى تقديم المسرحيات •

وكان طابع المسرحية التى قدمها النقاش غنائيا غالبا ، اذ أقحم على فصول رواياته مشاهد غنائية يؤديها الممثل أو الممثلون يشاركهم جوق من العازفين ، وكان يراعى فى الالحان موافقة موضوع المسرحية ، مما أدى آخر الامر الى اقتراب هذه المسرحيات من لون الاوبريت،وبعضها من نوع الملهاة ، كان وسطا بين الملهاة والاوبريت •

وقد ساعد هذا الاتجاه أبو خليل القبانى الذى وفد من دمشق الشام على اقامة مسرح عربى يعنى فيه بتقديم مسرحيات ذات طابع عربى موضوعا وأداء • تستمد موضوعاتها من التاريخ العربى ويقدمها بأسلوب انشائى فصيح ، ويدعمها بألوان من الانشاد الفـردى والجماعى مع اضافة عنصر الرقص •

ولاهتمامه بالاسلوب العـربى الانشائى المبين والعـروض الغنائية والموسيقية الراقصة كان بنـاؤه الدرامى لمسرحياته مفككا ، وخـاصة ما يتصل بالحبكة ورسم الشخصيات •

وكان أسلوبه يجمع بين الشعـر والنثر المسجوع المزركش بحلى البديع • وهكذا خطا أحمد أبو خليل القبانى خطوة نحو اقامة الوشائج بين المسرحية الاوروبية المترجمة والادب العربى القديم ليستمد منه عنصر الاصالة ، وليصل المسرح العربى مع جمهوره العربى •

وبهذا قيل ان القباني يعد في الحقيقة مبدع المسرحية الغنائية القصيرة الاوبريت Operetta في المسرح العربي[1] .

ويعتبر يعقوب صنوع صالح أول جوق مصرى صميم ، وكان قد اتخذ لنفسه لقب «موليير مصر» أو موليير المصرى ، وقيل أن هذا اللقب خاطبه به الخديوى اسماعيل لاعجابه بمسرحياته التي كان يقيمها بالقصر .

ويقول فؤاد رشيد أن يعقوب صنوع (١٨٣٩ — ١٩١٣) هو أول من حاول اقامة مسرح مصرى صميم[2] . يروى قصة مسرحه فيقول : «ولد هذا المسرح في مقهى كبير كانت تعزف فيه الموسيقى في الهواء المطلق وذلك وسط حديقته الجميلة» .

وعرب صنوع بعض مسرحيات موليير أو مصرها كما ألف مسرحيات مصرية الطابع شعبية الموضوع تأثر فيها بروح موليير ، وكان أسلوبه فيها عربيا سهلا قريبا من العامية المصرية ليسهل على العامة تتبعه وفهمه . وبلغ عدد المسرحيات التي ألفها صنوع ٣٢ أثنتين وثلاثين مسرحية واسكتشا ، ومعظم أبطالها من عامة الناس ومن فقرائهم . ونظم بعضها بالزجل .

كذلك استوحى بعض موضوعات تلك المسرحيات عن الايطالية مع تغيير البناء والتفاصيل لتلائم غرضه . واختلفت موضوعات هذه المسرحيات من غرامية وهزلية ، طويلة من ثلاثة وخمسة فصول ومتوسطة من فصلين وقصيرة من فصل واحد .

ولم يدم مسرح صنوع طويلا ؛ فقد أغلق بناء على أمر الخديوى

---

(١) راجع مقال كيف دخل التمثيل بلاد الشرق مجلة الكتاب العدد الرابع من السنة الاولى فبراير سنة ١٩٤٦ ص ٥٨٥ — ٥٨٦ .
كما نجد هذا الرأى نفسه في مقال لزكى طليمات بمجلة الهلال عدد أبريل سنة ١٩٣٩ .
(٢) تاريخ المسرح ص ٢٠ .

لتعريضه به فى مسرحية «الظلوم» • وأمر بطرده من مصر سنة ١٨٧٨ ولم يستمر مسرحه أكثر من عامين كان أثره فيهما كبيرا وواضحا[1] • وقد كان أول من أظهر النساء على المسرح بعد أن كان ذلك غير موجود بمسرح النقاش فقد كان بعض الرجال فيه يقوم بأدوار النساء •

وظهر فى هذه الآونة جوق اسكندر فرح وسلامة حجازى ، وعمل على مسارح عبد العزيز[2] وقدما روايات مترجمة ومعربة عن شكسبير وهوجو وكورنى وراسين وديماس ممزوجة بالالحان والغناء •

وبقيام مسرح فرح وسلامة حجازى ظهر الى الوجود المسرح الغنائى المصرى • وكان لشخصية سلامة حجازى وصوته القوى الرخيم أثرهما فى تدعيم هذا المسرح ، واقبال الجماهير لمشاهدته • وجمع الى جانب سلامة حجازى جماعة من الممثلين وممثلتين هما مريم وهيلانه سماط •

ومثل على مسرح عبد العزيز «ملتقى الخليفتين» لعبده عيسوى فى ٢٦ ابريل ١٨٩١ و «عائدة» ، و «أبو الحسن المغفل» و «الامير أبوالعلا» و «شقاء المحبين» ترجمة نجيب الحداد عن روميو وجولييت لشكسبير •

وظل يقدم مسرحياته زمنا على هذا المسرح الا أنه لم يلبث أن هدمه وأقام مسرحا جديدا معدا اعدادا جيدا سنة ١٨٩٩ ، قدم عليه بعض مسرحيات أخرى مثل مطامع النساء ، وظل حجازى يعمل مع اسكندر فرح وينتقل بها من نجاح الى نجاح حتى سنة ١٩٠٥ واعاد تشكيل فرقته سنة ١٩٠٥ فضم اليها ثلاث سيدات هن : مارى صوفان ، وايريز ، وألماس ستاتى ومن الممثلين عزيز عيد وأمين عطا الله • وافتتح عروضها

---

(١) راجع فى اثر مسرح صنوع المسرح فى الوطن العربى ص ٥٧ ، والمسرح المصرى المعاصر وبداياته للدكتور عبد المعطى شعراوى ص ٦٦ وما بعدها •

(٢) قام مسرحه فى شارع عبد العزيز على ملك شريف باشا رئيس مجلس شورى القوانين آنذاك • وقد بناه لهذا الجوق خاصة •

بمسرحية «الطواف حول الارض» ، قصة لجول فيرن قام بمسرحتها نجيب كنعان • يوم ٤ نوفمبر سنة ١٩٠٥م وكان سلامة حجازى قد انفصل عنه •

ويعتبر هذا الافتتاح نقطة تحول فى جـوق فرح لأنه تخلص من الاتجاه الغنائى الى الاتجاه الدرامى وشجعه على ذلك انفصال سلامة حجازى وقدم فرح بتشكيله الجديد للفرقة مسرحيات « الافريقية » ، و «العواطف الشريفة» و «عنتره» ، و «مارى تيودور» لفيكتور هوجو، و «الانتقام الدموى» و «ابنة الحارس» و «عرابى باشا» و «شارلمن» و«عجائب الاقدار» و «مكائد الغرام» •

ورغم اعتمـاد الفـرقة على التمثيل المنـوع بمسرحيات متعددة الاتجاهات والموضوعات بين مترجمة وممصرة ومؤلفة الا أن غياب عنصر الغناء قد افقدها كثيرا من روادها بانفصال سلامة حجازى •

وقد لقيت الفرقة فى مسيرتها بعض الصعاب ، بينها وفـاة البطلة مارى صوفان ١٩٠٦ ، وأعاد تشكيل الفرقة مرة ثالثة وجمع بين أفرادها هذه المرة حسن ثابت ومنسى فهمى ، ونجيب الريحانى • واستهل نشاطه بمسرحية «ابن السفاح» •

واستعاض عن غياب سلامة وفقدان عنصر الغناء بمغنية «توحيدة» لتقدم وصلات غنائية بين فصول المسرحية أو فى نهايتها • كما كان يقدم فى نهاية التمثيل بعض الافلام السينمائية ، كل ذلك ليجتذب أكبر عدد من المشاهدين •

وظلت فرقة اسكندر فرح تعمل حتى نهاية صيف سنة١٩٠٧ • وقدمت مجموعة من المسرحيات المعادة والجديدة ومؤلفة مثل«الولدين الشريدين» و «الكابورال سيمون» و «عدل الخليفة» و «لقاء المحبين»• ثم انقطعت الفرقة بعض الوقت عن العمل لوفاة شقيق صاحبها • ولم تستأنف العمل الا فى بداية عام ١٩٠٩م ، حيث أعادعرض مسرحياته السابقة مع بعض المسرحيات الجديدة كـ «الكونت دى كولانج» •

وقد أدت فرقة اسكندر فرح للمسرح العربى خدمات جليلة ، إذ عرفته صاحبها بشغفه لهذا الفن منذ كان مغيرا لفرقة القبانى واستقل عنه لتكوين فرقته مع سلامة حجازى • وكان له الفضل فى تقديم سلامة حجازى نفسه فى أروع أدواره مدة تزيد على عشر سنين • وقفز بالذوق المسرحى قفزة كبيرة فى مراحله الاخيرة بتقديمه لروائع المسرح الأوروبى الجاد دون الاعتماد على الغناء لكسب جمهور المشاهدين بعد أن تركه سلامة حجازى لتكوين فرقته •

وحسبه فخرا — كما يقول نجم — أنه استطاع اجتذاب نخبة من الادباء لتأليف عدد من المسرحيات وترجمة عدد آخر من روائع المسرح الاوروبى من بينهم نجيب الحداد وفرح أنطون،وخليل مطران ، والياس فياض ، وخليل كامل ، وطانيوس عبده واسماعيل عاصم •

ورغم أنه كانت تنافس فرقة اسكندر فرح بعض الفرق المسرحية الاخرى المعروفة والقوية مثل جوق القرداحى فى أول الامر ، وجوق سلامة حجازى بعد ذلك الا أن جوق اسكندر فرح أثبت وجوده وثبت أقدامه لاخلاص أعضاء الفرقة وصاحبها لعملهم التمثيلى وحرصهم على الاجادة والارتفاع بمستوى عملهم •

وكان اسكندر فرح يسمى جوقه «الجوق المصرى العربى»واستمر مدة طويلة تفوق فيها على ماسبقه من الفرق الشامية أو المصرية ، فقد ظل يعمل على المسرح مدة ثمانى عشرة سنة طوال عصر الخديوى توفيق والخديوى عباس حلمى الثانى • وكان من أهم عوامل نجاحه تقديمه مسرحية جديدة كل شهر •

واذا كنا قد أولينا فرقة اسكندر فرح هذا القدر من الاهتمام فلما قدمته من خدمات لفن التمثيل والمسرح فى مصر • ولكنا لا نغفل غيره ممن عاصره كفرقة سليمان قرداحى •

وسليمان قرداحى ثانى ممثل شامى يؤلف جوقا فى عصر الخديوى توفيق اذ أعاد تنظيم جوق الخياط ، لكنه ما كاد يبدأ العمل حتى نشبت

الثورة العرابية سنة ١٨٨٢ وأعقبها الاحتلال الانجليزى سنة ١٨٨٥ م ثم ابتليت مصر بوباء الكوليرا مما دعا القرداحى الى تأجيل نشاطه عامين منذ بدء تكوين فرقته ليبدأ نشاطه من جديد على خشبة مسرح الأوبرا التى بناها اسماعيل •

وكان جوق القرداحى أول فرقة مسرحية فى مصر تقدم المرأة ممثلة على المسرح ، وبدأ بزوجته ثم بالممثلة الموهوبة ليلى •

ولما منع من الاستمرار على مسرح دار الاوبرا انتقل للعمل على مسرح خاص • ولم يكن القرداحى يملك من المال ما يستطيع به مواصلة تقديم مسرحيات جادة تستلزم تكلفة تقديمها كثيرا من المال كمسرحيات «تليماك» و «عطيل» وغيرها • فاتجه الى اللون الغنائى والكوميدى الذى يمكنه من أن يجتذب عددا كبيرا من المشاهدين مما يساعده على الوفاء بتكلفة عروضه ودفع أجور ممثليه •

وعمل على تأجير بعض المغنين المحترفين وتقديمهم على مسرحه ، وقد أصبح هؤلاء فيما بعد عمدا للمسرح الغنائى المصرى •

جوق سلامة حجازى

أشرنا الى أن سلامة حجازى التحق بجوق اسكندر فرح وكان المغنى الاول فى فرقته فضلا عن قيامه بأدوار البطولة فى كثير من مسرحياته•

وقد كان لسلامة حجازى موهبة فذة فى الغناء ، وكان صوته قويا معبرا مدهشا فى نبراته وجرسه وانطلاقه مما دعا عشاقه الى تسميته باسم «كاروزو الشرق» تشبيها بكاروزو العظيم المغنى الايطالى الشهير آنذاك •

نشأ سلامة حجازى بالاسكندرية[٢] ، ويبدو أنه اعتاد ارتياد

---

(٢) ولد فى عائلة فقيرة بالاسكندرية سنة ١٨٥٥ وتوفى سنة ١٩١٧ ، وتلقى مبادىء الثقافة العربية كانداده من عامة الشعب ، حفظ القرآن ، وامتاز على أنداده بترتيله • ومارس الغناء ونجح فى الاغانى الشعبية فى المناسبات والحفلات الخاصة •

المسارح الاجنبية بها ، فأحب المسرح ، وتشبع بعشقه ، ثم اتصل ببعض الجوقات الشامية التى وفدت الى مصر ، اتصل بأديب اسحاق، وجوق سليم خليل النقاش ، ثم التحق بجوق القرداحى ، ولكنه لم يلبث به طويلا لخلاف على توزيع الادوار الرئيسية ، فتركه بعدها ليلتحق بجوق اسكندر فرح ، وظل ملازما له زمنا طويلا مخلصا فى العمل معه مدة ثمانى سنوات ، وظل طوال هذا الوقت دعامة هامة للجوق فى أدواره التمثيلية والغنائية • وكان يلقى اعجاب الجمهور ، ويزداد معجبوه يوما عن يوم وعاما بعد عام •

ولم يلبث بعد هذه الاعوام أن انفصل الصديقان فرح وحجازى ، على ما ذكرنا وشكل سلامة حجازى جوقه المسرحى عام ١٩٠٥م• وبذلك يكون هذا الجوق ثانى جوق مصرى صاحبه مصرى خالص بعد يعقوب صنوع •

وأدى سلامة حجازى عروض فرقته أولا على مسرح الازبكية[١] ، ثم انتقل الى مسرح فيردى الذى استأجره مع عبد الرازق عنايت وسماه «دار التمثيل العربى» وقدم عليه أنجح مسرحياته •

ومما قدمه على مسرح الازبكية مسرحيات : « البرج الهائل » و «اللص الشريف» و «روميو وجولييت» و «مطامع النساء» وغير ذلك•

وأما مسرح فردى أو «دار التمثيل العربى» بعد تجديده فقد أدى

---

(١) اقيم مسرح الازبكية عام ١٨٦٨م واقيمت دار الاوبرا سنة ١٨٦٩ وهما مسرحان حكوميان واقيم أو لمسرح أهلى على نفقة على باشا شريف سنة ١٨٩١ بشارع عبد العزيز وأدت عليه جوقة اسكندر فرح عروضها • كذلك اقام عبد الرازق عنايت مسرحا بالعتبة سنة ١٩٠٥م مكان سوق الخضار الحالى وعملت عليه فرقة أبو خليل القبانى • ولكنه احترق عن آخره واشترك عنايت مع سلامة حجازى فى اقامة مسرح خاص ، فاستأجروا مسرح فردى •

عليه مسرحيات « هملت »[1] و « زنوبيا »[2] و « صلاح الدين »
و « ضحية الغواية »[3] و « السر المكنون »[4] و « صدق الاخاء »
و « اللص الشريف »[5] و « مطامع النساء » و « هناء المحبين »
و « ابن الشعب »[6] و « مظالم الآباء »[7] و « غرام وانتقام »
و « حسن العواقب » و « الجرح الخفى » و « غانية الاندلس » ،
و « عواطف البنين » و « هناء المحبين » و « الولدان الشريدان »
و « مارى تيودور »[8] و « غادة الكاميليا »[9] و « تسبا » .

وكثير من هذه المسرحيات من المترجم وسبق تقديمها على مسارح الفرق الاخرى بترجمات أخرى أو بالترجمة نفسها ، وان كان سلامة حجازى قد طلب الى بعض الادباء اعادة ترجمة بعض المسرحيات التى قدمت من قبل كما فعل زميله اسكندر فرح .

وبعض هذه المسرحيات مما ألفه خصيصا بعض الادباء مثل اسماعيل عاصم المحامى الذى قدم له ثلاث مسرحيات هى : صدق الاخاء ، وحسن العواقب ، وهناء المحبين .

---

(١) هملت لشكسبير ترجمت أكثر من مرة وأدتها عدة فرق فى هذه المرحلة ، راجع الفصل السابق .

(٢) مثلتها فرقة القرداحى أيضا سنة ١٨٨٥ .

(٣) ترجمها نجيب الحداد أو استوحاها من مسرحية التعويذة لوالتر سكوت على قول لنداو (دراسات ص ١٩٨) وهناك ترجمة أخرى لفرح أنطون «نثرية باللغة الفصحى» .

(٤) دراما اجتماعية تاليف اسماعيل عاصم .

(٥) أقتبسها توفيق كنعان عن ديماس الاب فى ٦ فصول .

(٦) ترجمها فرح انطون عن ديماس الاب .

(٧) غرام وانتقام أصلها «السيد» لكورنى وترجمة نجيب الحداد .

(٨) من أعمال هوجو وترجمها الياس فياض .

(٩) ترجمها عبد القادر المغربى عن ديماس الابن سنة ١٩٠٥ .

كانت حفلات التمثيل فى مسرح سلامة حجازى تبدأ عادة بنشيد يلقيه الشيخ سلامة مع المجموعة مثل نشيد : «يا سامعا منا النداء» أو نشيد «صفا الاوقات» ويختتم الحفل عادة بفصل مضحك من أحد الممثلين الفكهين المضحكين أمثال محمد ناجى أو فهيم الفار •

وبعد ظهور السينما كان يستبدل بالفاصل المضحك فيلما سينمائيا قصيرا فى آخر العرض كما كان يفعل زميله اسكندر فرح على مسرحه بشارع عبد العزيز •

وعلى ذلك فقد كان الحفل الواحد فى المسرح يستغرق أكثر من أربع ساعات وكان من عادته عند اقامة حفلاته خارج القاهرة وبالعواصم والاقاليم الاخرى أن يبدأ بتحية الجمهور ، ذلك بأن يظهر الشيخ سلامة لينشد قصيدة مطلعها :

مرحبا بالسادة النجب   سادة العرفان والادب

وتختتم القصيدة بقوله :

فلتعش مصر ونهضتها   وليعش تمثيلنا العربى

وكان يستبدل باسم مصر اسم المدينة التى يقيم بها حفله دون مراعاة للشعر ووزنه اذا ما اختل باقحام اسم المدينة كان يقول : فلتعش طنطا أو كفر الزيات أو ••• الخ

وكانت رواياته اما تختتم بختام مفرح أو ختام حزين بموت البطل أو البطلة مثلا ، ففى الحالة الاولى كان يختتم المشهد الاخير بلحن يقول فيه :

الحمد لله زال العنا   وحلت القلب بشائر الهنا

وأما فى الحالة الثانية فكان يختتم بقصيدة يرثى بها البطل أو البطلة كما يحدث فى شهداء الغرام (روميو وجولييت) و «ضحية الغواية» و «تسبيل» •

ويهتم الشيخ سلامة باهتمامه اهتماما بالغا بالمناظر وبديكورات المسرح وينفق على ذلك ببذخ شديد ، وكان هذا الابهار في المشاهد والديكور الى جانب غناء الشيخ سلامة البديع ذا أثر كبير في اجتذاب الجماهير .

وبعد فان الشيخ سلامة كان أول ممثل مصرى يجوب بفرقته البلاد العربية فقد ذهب الى سوريا ، وتونس . كما كان أول عربى مسلم ينال شهرة واسعة فى المسرح العربى والغنائى خاصة .

وترك الشيخ سلامة حجازى أثرا بالغا فى تاريخ المسرح ، وخاصة فى المسرح الغنائى وان كانت مسرحياته التراجيدية أو الكوميدية لاتبلغ درجة من الاداء الرفيع لا ضطرار المؤلفين الى ادخال بعض التغييرات والتعديلات فى النصوص المترجمة حتى توافق مزاج الجمهور وطبيعة أداء سلامة حجــازى الذى يعتمد على المواقف والمشاهد الغنــائية فى المسرحيات .

وتأتى بعد فرقة الشيخ سلامة فرقة جورج أبيض لتمكن للجانب التراجيدى ، وتهتم بأداء المسرحيات المترجمة ترجمة دقيقة دون تغيير أو عبث كثير كما كانت تفعل الفرق السابقة وبهذا يكون عمل جــورج أبيض وفرقته لمتدادا لعمل فرقة اسكندر فرح بعد انفصاله عن الشيخ سلامة وتتويجا له بتخليصه من كثــير من الشوائب التى كانت تختلط بالأداء الدرامى الخالص . من تنويعات تدخــل على النص لاجتذاب الجماهير الساذجة ، وبالاضافات بين فصول المسرحيات لفواصل غنائية، أو ختام المسرحيات بعروض سينمائية وما الى غير هذا كله عما يشوش على العمل الدرامى .

جورج أبيض[1] وجهوده المسرحية .

---

(1) لبنانى مسيحى ، ولــد فى بيروت سنة ١٨٨٠م وتلقى علومه بمدرسة الحكمة ونال شهادتها عام ١٨٩٧ ، وغادر لبنان الى مصر وحل بالاسكندرية أولا فى عام ١٨٩٨ .

بدأ جورج أبيض حياته الفنية فى مصر بعد نزوحه الى مصر والقامته بالاسكندرية سنة ١٨٩٨ ، وانتقل بعدها الى القاهرة ، وشاهده الخديو عباس حلمى الثانى فأعجب بموهبته ، وشجعه على مواصلة التمثيل واتقانه ، وبعثه الى فرنسا للافادة من كبار فنانيها ، فالتحق بباريس بمعهد الكونسرفتوار ودرس التمثيل على الممثل الفرنسى المشهور آنذاك سيلفان ، وعاد الى مصر سنة ١٩١٠ ليبدأ مرحلة جديدة ويكون فرقة للتمثيل تقوم باداء المسرحيات الجادة .

يقول محمد تيمور : «ان الطور الرابع للفن المسرحى بمصر قبل الحرب الاولى بدأ بعد رجوع جورج أبيض من بعثته وتقديمه روايات فنية قوية الاخراج مؤلفة ومعربة» .

وتكونت فرقة جورج أبيض من عبد الرحمن رشدى ، وفؤاد سليم، وعزيز عيد ، وعبد العزيز خليل ، وأحمد فهيم ، ومحمد بهجت ، ومحمود حبيب ، ومريم سماط ، وميليا ديان» .

واستهلت عملها على مسرح دار الاوبرا بالقاهرة سنة ١٩١٢ بمسرحية شعرية من فصل واحد هى : «جريح بيروت» لحافظ ابراهيم، ثم أخذت فى تقديم روايات كاملة من المسرح الكلاسيكى العالمى ، فبدأت بمسرحية «أوديب» لسوفوكليس ترجمة فرح أنطون ، وشهد الخديو هذه المسرحية .

ثم والت تقديم هذا اللون فمثلت «للويس الحادى عشر» ترجمة الياس فياض ، وعطيل بترجمة مطران ، وكازيمير دى لافين Casimir De Lavigne ترجمة الياس فياض ، و « الاحدب » لفيفال ، والشيخ متلوف عن طرطوف لموليير بترجمة محمد عثمان جلال ، و «مضحك الملك» لهيجو ، و «مدرسة الازواج» ، ومدرسة الزوجات أو

النساء» لموليير ، و «الساحرة» لساردو U. Sardou ترجمة فرح أنطون و «النساء العالمات» لموليير ، و «جرانجوار» لبانفيل Th. Banville و «الكابورال سيمون» ، و «ماري تيودور» و «برج تل» وكلها من المسرحيات المترجمة •

وفى عام ١٩١٣ انضمت فرقة جورج أبيض الى فرقة عكاشة وكونتا فرقة جديدة ضمت كبار ممثلى العصر ، وعرضت الفرقة الجديدة بعض المسرحيات القديمة والتى سبق عرضها من فرق أخرى مثل «الساحرة» و «الافريقية» و «عيشة المقامر» و «برج تل» ، وكما عرضت مسرحيتين جديدتين هما «نابليون» لبيير بريتون ، و «مصر الجديدة» لفرح أنطون

وفى نهاية موسم الاوبرا لهذا العام انحل الفريق المندمج ، وعاد لكل من الفرقتين كيانها وكون جورج أبيض فرقته الجديدة لتقدم مسرحياته القديمة مع بعض المسرحيات الجديدة المصرية والمؤلفة مثل «بنات الشوارع وبنات الخدور» لفرح أنطون •

وقدم «نابليون الاول» و «الشرف اليابانى» ترجمة فؤاد سليم و « روى بلاس »[1] ترجمة نقولا رزق الله عن هيجو ، و « قيصر وكيلوباترا» لبرنارد شو ترجمة ابراهيم رمزى • و «الايمان» ترجمة صالح جودت •

وفى منتصف اكتوبر عام ١٩١٤ اتفق مع سلامة حجازى على توحيد جوقيهما وكونا فرقة جديدة باسم (أبيض وحجازى) واشتركا فى تمثيل بعض المسرحيات التى سبق للفرقتين اداءها ولم يقدما شيئا جديدا[2] •

وكان لشخصية جورج أبيض أثر كبير فى نجاح بعض الادوار التى قام بها وبخاصة فى المسرح الكلاسيكى كشخصية عطيل ، ولويس الحادى

---

(١) Ruy Blas ألفها هيجو عام ١٨٣٨ •
(٢) راجع المسرحية ليوسف نجم ١٥٦ •

غثر . وكان يقلد فى أدائه أستاذه الممثل الفرنسى سيلفان . وذاعت شهرة أبيض فى مصر كلها وجاوزتها الى غيرها من البلاد العربية . وصفقت له الجماهير لروعة أدائه وباهر مناظره وديكوراته .

ويرى محمد تيمور الذى عايش نجاح جورج أبيض أن تلك المرحلة من مراحل تطور المسرح قبل الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩ والتى بدأت على يد جورج أبيض وفرقته كانت الطور الرابع من أطوار المسرح المصرى التى قطعها فى تلك الآونة اذ يحدثنا عن تلك الاطوار فيقول : «لو نظرنا الى هذا الطور نرى أن هـذا التمثيل لم ينجح فى الطـور الأول الا لكونه شيئا جديدا لم تره العيون من قبل ، أما الطور الثانى فكان نجاحه من أجل الالحان ، (ويقصد طور عمل اسكندر فرح مع سلامة حجازى) ، أما الطور الثالث (طور انفصال سـلامة حجازى وتكوين مسرح مستقل) فمن أجل الالحان وجمال المناظر والملابس . أما الطور الرابع طور الفن الصحيح فنحن فيه أقرب الى الفشل منه الى النجاح» .

ويعزو هذا الفشل الى عناصر كثيرة ، منها ادارة الفرق ، وعـدم اهتمامها بعرض مسرحيات توافق مزاج الجمهـور . ومنها اضطرار الفرق رغبة فى العائد المادى الى الاسفاف والنزول الى مستوى أقل مما يجب بما يهبط بالفن ، والثالث أن الجمهور من المشاهدين لم يكن لديه الوعى الكافى للحكم على الفن الجيد،وانما كانت تستميله الغرائز، ورغباته فى التسلية الرخيصة السهلة ، لا المتعة بالفن الرفيع .

ولكن لانداد يرى شيئا آخر . اذ يقول أن فرصة نجاح جـورج أبيض الجماهيرى كانت نادرة للارتفـاع بمستوى جمهـور المسرح المصرى وذوقه ، ولكن هذه الفرصة ضاعت لان جورج أبيض اغتر بالنجاح الذى أحـرزه فى أدواره السابقة الناجحة ، فلم يعـد يهتم باختيار الدور المناسب مثل دور نابليون مثلا ، فقد أغفله نجاحه فى لويس وعطيل عن قصوره فى أدواره الاخرى ومن ثم احتمال تضييع فرصة نجاحه أمام جمهوره ، بدلا من مواصلة نجاحه .

كذلك يرى لندياو أن جورج أبيض خضع لزملائه فى الفرقة حين اضطروه للتعاون مع سلامة حجازى فى تكوين فرقة واحدة ، فيكون بذلك — فى رأيه — قد مد يده الى أكثر الممثلين المصريين شهرة حينذاك وأخطرهم منافسة له • ولاشك أن هذا التعاون كان غريبا أول الامر بين الجوقتين — وقد لاقى فى بدايته نجاحا عظيما لكنه لم يستمر •

كذلك فان بعض الممثلين فى الفرقة لم يكونوا على استعداد للقيام بالادوار التاريخية والكبيرة فى المآسى القوية التى تحتاج الى صقل وتدريب فنيين •

ومنها أيضا حب الجمهور للتغيير ، وقد دأبت الفرقة على اعادة تمثيل المسرحيات السابقة فى مواسمها ، والتى كانت تعـرضها كذلك بعض الفرق الاخرى قبلها •

ولعل رغبة الجمهور فى التغيير ، والتى أشار اليها محمد تيمور كانت نابعة من ضجره من هذا اللون من المآسى الكلاسيكية ذات المستوى الرفيع ، والتى قد لا يحسن التجاوب معها ، لعد أسباب لعل من بينها قلة الثقافة المسرحية ، وغرابة الجو العام الذى تعرضه عن طبيعة الحياة المصرية ، وبعد ما تثيره من قضايا أو مشكلات عن قضاياه ومشكلاته الخاصة • كل أولئك أدى بجمهور جورج أبيض الى الملل والرغبة فى التغيير •

وقد دفع هذا الملل بصاحب الفرقة الى البحث عن بديل لهذا اللون الذى كان يعرضه من المسرح الفرنسى الرفيع أو المسرح الانجـليزى والذى ترجم بلغة رفيعة تعلم كبار الادباء ولم يكن هذا البديل سوى «الميلودرام» •

وهكذا بعد أن استمر جورج أبيض يعرض مسرحياته الجيدة عامين متتاليين اضطر الى أن يلجأ الى لون الميلودرام فيقدمه على مسرحه ، جنبا الى جنب مع بعض المسرحيات الغنائية والاوبريتات التى كتبها له بعض الكتاب الذين تعاونوا فيه من أمثال فرح أنطون وغيره •

واضطر جورج أبيض الى الاكثار من هذه الالوان خضوعا لرغبات جماهيره ، ولان الفرقة عانت من الناحية المالية بسبب نشوب الحرب العالمية الاولى (سنة ١٩١٤) واعلان الاحكام العرفية فى البلاد ، ونفى الخديو عباس حلمى الثانى الذى كان المشجع الاول لجورج أبيض وكان راعيه منذ بداية عمله بالتمثيل •

ومع هذا الخروج عن الخط الذى رسمه لنفسه وفنه فى بداية عمله الا أنه لم يتخل تماما عن تقديم المسرحيات ذات المستوى الرفيع من اللون الكلاسيكى فاستمر فى تقديم مسرحيات مثل «ماكبث» لشكسبير، و «تمرلين»[١] لبرادون ، وشارل السادس لجرمين كازيمير بنجاح ملحوظ[٢] •

ولم يوفق جورج أبيض فى الحفاظ على ترابط وتماسك فرقته ، بل تعرضت لكثير من المتاعب فانقسمت مرة ومرة أخرى بسبب الازمات المالية الحادة التى واجهتها حينا ، وبأسباب الخلاف على توزيع الادوار أحيانا أخرى • وبخاصة لان جورج أبيض كان يرى أن يكون البطل فى كل رواية ويتمسك بهذا الدور •

وكانت تلك زلة كبرى ؛ لانه فى الحقيقة لم يكن صالحا لكل الادوار، كما أنه لم يترك الفرصة لغيره من أعضاء الفرقة كى يثبت كفاءته •

ومع هذا كله فقد تربع جورج أبيض على كرسى المسرح الكلاسيكى فى مصر والعالم العربى ، واستحق أن يلقب بعميد المسرح العربى طوال السنتين السابقتين للحرب العالمية الاولى وفى أثنائها • وأداه هذا النجاح وتلك المكانة الى القيام برحلات فنية فى بعض البلاد العربية فى سوريا ولبنان وتونس وغيرها •

وقد كان فضل جورج أبيض على المسرح العربى فى مصر واضحا

---

(١) تيمور لنك •
(٢) راجع دراسات فى المسرح للنداو ص ٧٥ ــ ٨٠ النسخة الانجليزية

رغم تلك النقائص التى أشرنا اليها ، ولايزال جيل المسرحيين من بعده يذكر له بعثه للذوق المسرحى الراقى رغم اضطراره الى ممالأة الجمهور والنزول عند رغباته مما أدى الى تقـــديمه أحيانا لفصول كوميدية أو غنائية للتقديم لمآسيه والتعقيب عليها مما يضعف لاشك من الاثر الفنى للمأساة .

كذلك يذكر فضل جورج أبيض فى تنشئة جيل من الممثلين القديرين الذين برزوا بعد ذلك فى مجال التمثيل الكلاسيكى التراجيدى»[1] .

---

(١) راجـع J. U. Landau

المسرح وحركة الشعب المصرى

هناك سؤال يبادر الاذهان عند قراءة تاريخ المسرح فى هذه المرحلة الاولى مرحلة النشأة منذ بدء ظهوره وحتى قيام الحرب سنة ١٩١٤ ، ذلك السؤال هو : ماهو موقف المسرح وكتابه من حركة الشعب الوطنية، من الصراع مع المحتل الانجليزى والدعوة الى التغرب ، والمواجهة للتيار الاسلامى والوطنى أين هـذا كله وأين موقف الشعب من الحاكم التركى ، والارهاق الاقتصادى ؟

أين هذا كله ، وأين هموم الانسان المصرى من المسرح وعروضه فى هذه المرحلة الهامة ؟ ولنقف وقفة سريعة نستعرض فيها حال المسرح بصفة عامة منذ عهـد اسماعيل وماذا كان يؤديه للجماهـير ؟ ، أكانت التسلية وحدها ، أم كان هناك شيء آخر وراءها ؟ .

فعلى الرغم من زيادة عدد المسارح منذ عصر اسماعيل ، بتشجيعه للفرق المسرحية الوافدة أو التى تنشـأ فى مصر ، الا أن المسرح ظل مرتبطا بالقصور ومن ينتمون اليها أو من كانوا قريبين منها بالعاصمة، بمعنى أن المسرح ظل لعبة القصر ، والطبقة الحاكمة ، وكبـار رجال الدولة ، وما يمكن أن يطلق عليهم البرجوازية النامية من كبار الملاك والتجار وكبار الموظفين ، وجماعة المستوطنين الاتراك وبعض الجاليات الاجنبية التى كان لها وجود ظاهر فى المجتمع المصرى آنذاك من فرنسيين ويونانيين وايطاليين وانجليز ، وبخاصة فى مجتمع الاسكندرية والقاهرة.

ولم يقترب المسرح من جماهير الناس وعامة الشعب ، وعليه فـان عدد الرواد ظل قليلا محدودا ، قاصرا على تلك الطبقات والفئات التى أشرنا اليها .

ومن أسباب ذلك أن المسرح الغربى بالصورة التى وفد بها الى مصر

على أيدى الشوام اللبنانيين أول الامر كان فنـا أوروبيا غريبا على المجتمع المصرى ، أو على الشعب فى سواده الاعظم • وكان ما يعرض من مسرحيات بعيدا عن تناول ذلك السواد الاعظم ، وان كان مفهوما لدى بعض المثقفين والجاليات الاجنبية •

ولهذا فان بعض الحفلات المسرحية التى تعرض لم يكن يؤمها سوى جماعة من الاجانب المقيمين أو المتحضرين •

كذلك فان حضور عروض التمثيل كان مكلفا الى حد ما لا يستطيعه سوى طبقة تملك المال والثراء • والمصريون الذين ينتمون الى عـامة الشعب وان ملكوا المـال لم يملكوا التـذوق ، وكانوا يفضلون قضاء أوقاتهم فى أنواع أخرى من التسلية قريبة الى نفوسهم •

ومن هنا ما أشرنا اليه من أزمات كانت تواجه بعض تلك الفرق الوافدة لقلة الرواد مما دعاها الى اللجوء الى أشياء تقربها الى الجماهير كالغناء ، والمشاهد الفكاهية وغيرها • ومن هنا أيضا كان نجاح يعقوب صنوع لانه حدث الشعب بلغته ، وعرض عليه بعض صور من مفهومه فاقترب منه ، وان أغضب الحكام فطردوه •

وحـاول بعض المترجمين والمؤلفين أن يقتربوا من همـوم الشعب فترجموا بعض المسرحيات التى ترمز أو تعرض لقضايا يحس بها الناس وينتقد الحكام ومظالمهم بصورة تذكرهم بما يحـدث فى مصر ، وبعد الاحتلال الانجليزى لم نجد من المسرحيات ما يعـرض بالاحتلال أو ينتقده صريحا[1] ، صحيح أن هذا كله كان ممنوعا أو غير مباح فى ظل السلطة الانجليزية فى عهد كرومـر الذى أصدر قـانونا للرقابة على الصحف ، وجثم على صدور الناس باستبداده وقبضته الصارمة على

---

(١) يقال ان فرح انطون الف مسرحية صلاح الدين وبهـا مواقف وحوار ضايق الانجليز فحجبوها فترة كما قدم أنطون بعض المسرحيـات القومية مثل «مصر الجديدة» ، و «بنـات الشوارع وبنات الخدور» و «ابو الهول يتحرك» فى أواخر أيامه •

الامور وشئون الحكم والحياة فى مصر حتى ان شوقى عبر عما يحس به المواطن المصرى فى قصيدته المشهورة فى وداع كرومر اذ قال :

أيامكم أم عهد اسماعيلا   أم أنت فرعون يسوس النيلا

ولم تعرف من المترجمات أو المؤلفات ما يتناول قضايا وطنية مباشرة الا مسرحية عرابى باشا ، مع أن أحداثا وطنية بالغة الاثر فى نفوس المصريين حدثت آنذاك ولم تجد صدى فى المسرح كحادثة دنشواى ، ولكنها وجدت صداها فى الادب وشعره ونثره •

كما أن هذا الحدث نفسه وجد من يعبر عنه فى المسرح بعد ذلك ، أى بعد أن أصبح المسرح منبرا من منابر التعبير عن المجتمع ، وصورة صادقة للفن الذى يرتبط بالحياة •

وربما أشار بعض نقاد تلك المرحلة الى موقف المسرح من المجتمع وحلل جوانب قصوره • وتمثل ما كتبه محمد تيمور وهـو من رواد المسرح وكتابه الاوائل •يقول تيمور :

«تهافت أجواقنا الفنية على تمثيل الروايات المترجمة التى لايفهمها الشعب المصرى ، ولا يرى فيها شيئا من أخلاقه وعاداته هو سبب قصور التمثيل فى بلدنا • وليس التمثيل هو أن تقدم للجمهور روايات افرنكية قيمة ، محبوكة الوضع ، ولكن التمثيل هو أن تقدم للجمهور روايات تبحث فى شئونه العصرية ، ليأخذ منها درسا نستفيد منه» •

ويقول مرة أخرى :

«وأهم الاسباب فى نظرنا ــ التى أدت الى فشل المسرح ــ هو أن جمهور المسرح المصرى ليس بالجمهور الفنى بعد ••• أود أن أقول ان الاكثرية فيه لا تقدر فيه الروايات الفنية حق قدرها ، وهذا هـو سر نجاح التمثيل اللا فنى فى بلادنا» •

ويقصد بالتمثيل اللافنى تلك العروض من لون الكوميديا الهابطة أو

الالوان الشعبية «الفارس» التي شاعت ابان الحرب العالمية الاولى، ومثلتها بعض الفرق المسرحية الكوميدية في بداية نشأتها مثل فرقة على الكسار ونجيب الريحاني .

ويستأنف محمد تيمور نقده للمسرح فيقول :

«كل ذلك نتيجة سذاجة الجمهور وانحرافه عن الفن الصحيح . والبرهان على ذلك اقباله فى عصرنا الحاضر على دار الريحانى وعلى الكسار ليرى نوعـا من التمثيل يسمى بالافرنسية ريفيو وهو عبارة عن مشاهد مفككة العرى مشوهة التأليف ، تجمـع بين المواقف المخجلة والنكات القبيحة .

وليس فيما يقدمه لنا الريحانى وعلى الكسـار من الروايات شيء فنى ، فهى خالية من كل بحث أخـلاقى . بل ليس فيها من المواقف التمثيلية ما يصح أن نطلق عليه كلمة رواية . ولكن جمهورنا يقبل عليها اقبالا كبيرا ليقضى ساعة من وقته يغسل فيها قلبه من أدران الهموم والاحزان» .

وكتب سنة ١٩١٨ فى مجلة السفور بعنوان : «التمثيل فى مصر»

«التمثيل فى مصر وليد الامس وطفل اليوم ، ولا نعلم شيئا من أمره فى الغد . وهو اليوم كما يتراءى لنا طفل عليل تتكنفه الاوبئة من كل جانب ، ونخشى كثيرا على حياته أن تذهب به يد المطامع الشخصية التى تثور فى قلوب قوم قاموا لاستدرار المال من جيب الجمهور بوسائل لا صلة بينها وبين الفن الصحيح . لقد عرفوا أميال الجمهور ، وكونوا من وراء اقباله ثروة طائلة . وليس فى مقدورى أن أقف فى وجوههم ، وأغلق بيدى باب مكاسبهم ، ولكن أريد أن أهتدى معهم الى وسيلة نحول بها بين ميل الجمهور وبين الفوضى التمثيلية الحاضرة الى شبه الفن ، ثم من شبه الفن الى الفن الصحيح . أريد أن نسير بالجمهـور تدريجيا حتى نصل به الى غايتنا المنشودة ، اذ من العبث مصادمة التيار الجارف» .

تلك اذا رؤية كاتب مسرحى ناقد لهذه المرحلة من تاريخ المسرح ، وما يتطلبه فيها من أشياء رآها ناقصة فيه ، أو رآه قاصرا ومقصرا فيها .

وأهم هذه الاشياء : عدم تفهم الجمهور لهذه المسرحيات الاوروبية التى جاءت مع الفرق الوافدة أو ترجمها جماعة من الادباء تلبية لتلك الفرق . ومع أن الثقافة الغربية والفرنسية بصفة خاصة[1] كانت غالبة على مجتمع المثقفين والطبقة العليا من المجتمع الا أن غلبة ذلك اللون الغربى وخاصة الكلاسيكى الذى يقتضى استعدادا وفهما معينين جعل بين المسرح والجمهور حجابا أو حاجزا .

وثانيـــا لان المسرح لم يعــرض لقضايا تهم النـــاس ، وتجعلهم يتجاوبون معه باعد بينهم وبينه ، ولم يروا فيه معلما أو مطهرا ، أو ممتعا فنيا راقيا ، وتنفسيا عن بعض ما يحمــلون من همــوم برؤيتها معروضة أمامهم . وجعل المسرح بالنسبة اليهم مجرد فرجة ، ومكان يقضون فيه وقتا مسليا . فيتطلبون فى المسرح عناصر التسلية من ضحك ونكات وقفشات ، وتهريج ، وغناء وموسيقى ورقص الى غير ذلك من عناصر الترفيه التى اضطر اليها أصحاب الفرق الجادة حتى جورج أبيض بعد أن رأى قلة الاقبال ومنافسة الفرق التى تعرض تلك الالون .

وثالثا لان المسرح فى هذه المرحلة لم يكن مؤدبا ، أو داعيا الى خلق رفيع ، ويبدو أن هذا المطلب لم يكن مطلب تيمور فى المسرح وحده من ضروب الادب والفن بل كان مطلب الادباء جميعا والمصلحين الاجتماعيين فى تلك المرحلة الهامة من مراحل النهضة المصرية العربية والامة فى بدء الافاقة والاخذ بأسباب الحضارة والرقى . ومن هنا قال شوقى :

---

(١) يلاحظ مما عرضنا فى الفصل السابق اثر المسرح الفرنسى والثقافة الفرنسية الكبير فيما ترجم وعرض من مسرحيات ، بل ان هذا الاثر استمر كذلك فى المرحلة الثانية بعد الحرب الاولى .

وانما الامم الاخلاق ما بقيت ... فان هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

ولذلك كان شوقى فى شعره داعية أخلاقيا ، وكذلك كان مصطفى لطفى المنفلوطى وغيره من الادباء •

ورابعا أن أصحاب الفرق جـريا وراء المكسب المادى لم يصمدوا لتعليم الناس الفن الرفيع ولم يأخذوا بيده لتذوق فن المسرح الراقى، بل اضطروا أن يهبطوا الى المستوى المتدنى للذوق الفنى الطفل آنذاك، والذى لم يدرج بعد فى مدارج الرقى وكان الواجب عدم الاستجـابة لهذه النزعات الجماهيرية ، ولكن الدافع المادى كان وراء ذلك التردى، وخـاصة أن المسرح كان موردا للرزق يعيش منه الممثلون ، وان لجأ بعض الممثلين المخلصين لفنهم الى البحث عن موارد رزق أخرى بعيدا عن الفن •

الفصل الثانى

بعد الحرب الاولى وحتى نهاية الحرب الثانية

(من ١٩١٨ ـ ١٩٤٥ م)



الطور الثانى ـ بعد الحرب الاولى وحتى نهاية الحرب الثانية
(من ١٩١٨ ـ ١٩٤٥)
تحقيق الذات ـ والبحث عن هـوية

شهد العالم العربى ومصر فى هذه المرحلة عدة أحداث اجتماعية غيرت كثيرا من معالم الحياة ، والتقاليد والثوابت الموروثة ، ومهدت لهذا الانقلاب الجذرى الذى حدث بعد ذلك فى الحياة العربية والمصرية.

وتسلسلت تلك الاحداث ، وأدت معها الى التغيرات التى تحـدث عنها المؤرخون ، ورصدها الادب العربى بكل أشكاله وألوانه ، وبخاصة القصة والمسرحية •

انتهت الحـرب العالمية الاولى باحتـلال الدول الاوروبية لأجزاء غالية من الوطن العربى واعلان الحماية على مصر ، ومحاولة الانجليز الاستقلال بحكم السودان ، ومحاولة اقتطاعه عن مصر ، كما حـاول الاستعمار الاوربى زرع بذور الفرقة فى الولايات العـربية (الوطن العربى) الذى كانت تضمه دولة اسلامية واحدة هى الدولة العثمانية •

وتعددت ردود الفعل فى مصر والعالم العربى بعد الحرب الاولى ، وبعد أن تبين لهم أن الدعوة الكبيرة والاحلام الوردية التى وعدهم بها الحلفـاء الغربيون ليكسبوا الدول العربية الى جانبهم ضـد الدولة العثمانية قد تبددت ، وتحولت الى نكث وخلف واحتلال سافر وتقسيم للوطن العربى فى مشرقه ومغربه •

كانت ردود الفعل ، ثورة وغضبا ، فقامت الثورة فى مصر وسوريا والمغرب والجزائر وليبيا والعراق • ومحاولات دائبة فى تلك الثورات لتأكيد الذات عن طريق دعاوى متعددة ، الدعـوة العربية ، الدعـوة الاسلامية ، الدعوة الوطنية وقد استقلت تلك الدعاوى ، أو اجتمعت وتكاملت فى صورة اتجاهات وتيارات فكرية وسياسية وحزبية •

وهكذا كانت الثورة المصرية سنة ١٩١٩ احتجاجا على الصلف الانجليزى واصرار المحتل على البقاء فى مصر ، وخداع الشعب المصرى بصور من الوعود الخادعة • كانت الثورة فى طابعها الظاهرى احتجاجا وطنيا صارخا ضد المحتل ، وفى باطنه عاصفة تتجمع فيها كل عناصر الدعوات السابقة وبذورها الدعوة الوطنية والعربية والاسلامية •

وقد تصنفت هذه الثورة ، وانبتت هذه الدعوات فى صورها وأشكالها الواضحة المتباينة بعد أن كانت تجمعها نواة الثورة وتدور حولها جميعا•

كانت الثورة اذا هى رد الفعل الايجابى ، وهناك ردو فعل أخرى تختلف صورة وتعبيرا ودرجة وهيأة • وظلت ردود الفعل تتجاوب أصداؤها فى الوطن العربى طوال العشرينات والثلاثينات حتى قيام الحرب العالمية الثانية •

كانت ثورة مصر اذا سنة ١٩١٩ بداية لثورات عربية متتابعة فى العراق سنة ١٩٢٠ وفى سوريا سنة ١٩٢٥ ونبه الادباء ويقدمهم الشعراء الى خطورة الاستعمار الغربى وخداعه ، وبخاصة انجلترا وفرنسا اللتان اقتسمتا الشرق العربى الاسلامى ، وحاولتا بشتى الوسائل التفرقة بين أبناء الامة وقد عبر عن ذلك محمد الباقر الشاعر العراقى فقال :

بنى يعرب لا تامنوا للعدى مكرا ... خذوا حذركم منهم فقد أخذوا الحذرا
يريدون فيكم بالدعوة مكيدة ... ويبغون ان حانت بكم فرصة غدرا
فلا نجد عنكم لينهم وتذكروا ... أضاليلهم فى الهند والكذب فى مصرا

وتجاوب شوقى وشعراء مصر مع شعراء العرب فى الحض على على الثورة وأخذ الحق العربى من المحتل وقال فى قصيدته المعروفة فى فى الثورة السورية سنة ١٩٢٥ :

سلام من صبا بردى أرق ... ودمع لا يرقرق يا دمشق

يقول فيها :

دم الثورة تعرفه فرنسا ... وتعرف أنه نور وحق

وكان طبيعيا اذا أن يشارك الادب الشعب العربى همومه ، ويكافح

معه في معركته ضد القوى الاوروبية التي بدأت هجمتها الشرسة عليه بعد الحرب الأولى ، وكانت قد مهدت لها سنوات طوال قبل ذلك في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر •

وحاولت هذه القوى الغربية في احتلالها للوطن العربي الاسلامي أن تعمل على تفتيت وحدته وضرب قيمه الموروثة ، لكسر اعتزازه بقوميته ، وأصالته ، ومحاولة اذابته في الكيان الاستعماري بشتى الطرق • ومن هنا فجر دعاة الاستعمار قضايا عديدة اقليمية ، وطائفية وفكرية ، وثقافية ، وعقائدية •

فمن القضايا الاقليمية تقسيم البلاد العربية الاسلامية الى دويلات، وتكريس الاحساس الاقليمي بتشجيع النعرات المحلية ، واثارة القوميات القديمة من فينيقية ، في لبنان ، وفرعونية في مصر ، وزنجية في في السودان ••• الخ ، وشغل البلاد العربيات في منازعات اقليمية على الحدود كالنزاع بين مصر وليبيا حول حراكة الكفرة ، والنزاع بين مصر والسودان على خط الحدود بينهما ، والنزاع بين مصر والشام أو فلسطين ، وبين سوريا ولبنان ، وبين سوريا والعراق ، وبين سوريا وتركيا حول انطاكية اللواء السليب ، والعراق والامارات العربية في الخليج الى غير ذلك كله •

كذلك نجح الاستعمار في اثارة الفتن الطائفية في بعض البلاد ، وحاول جاهداً ولم يوفق في بعضها الاخر ، وعزل لبنان وقسمه طائفياً، وزرع الكيان الصهيوني في جسم الشام في فلسطين وعزز الدعوة القومية لدى اليهود في البلاد العربية بعد أن كانوا يعيشون مع مواطني البلاد العربية في سلام وأمان • وحاول اثارة الاقباط في مصر قبل ثورة ١٩١٩ لكنه فشل ولم ييأس •

وفي أتون هذا الصراع السياسي المحتدم بين أبناء الوطن العربي والمستعمر ظهرت صراعات أخرى جانبية فجرتها الصراعات السياسية تتصل بالفكر والحياة الاجتماعية والتقاليد والثقافة واللغة وحتى يؤثر المستعمر على الانسان العربي المسلم ويسلبه كيانه الذاتي ويستعمره

من الداخل بعد أن استعمره من الخارج باحتلال الارض والسيطرة على مقدراته الاقتصادية •

واتخذ صورا مختلفة منها مهاجمة الاسلام والدعوة الاسلامية ، كما فعـل كرومر المعتمد البريطـاني الذى اعتبر الاسلام فى تقريره المشهور من أسباب تأخـر المصريين • وردد هـذا المعنى جماعة من المستشرقين فى هجـوم سافر أو مستتر على الاسـلام ونبى الاسلام وزعماء المسلمين وقادتهم ، ومحاولة التشكيك فى التـاريخ الاسلامى وتحطيم المنجزات الاسلامية أو التقليل من شأنها حتى يبلغوا غرضهم من استهانة المسلمين بماضيهم ليسهل عليهم نبذه ، واغرائهم بالواقع الحاضر والمستقبل وكله من انجاز الحضارة الغربية ، ووضعوا المواطن المسلم فى مواجهـة بين الحضارتين العربية والاسـلامية والاوروبية الحديثة •

كذلك أرادوا تحطيم أداة الحضارة العربية والاسلام ، وهى اللغة العربية الفصحى التى تربط المواطن بماضيه وأمجاده ، وتربطه بعقيدته وكتابه ، وتربطه بحاضره فى وحدة الثقافة والفكر ، وأثاروا قضية اللغة العامية ، آثاروها فى مصر بشكل قوى وسافر ودعا الدعاة الى العامية المصرية وبشر سدنة الاستعمار ورسله بهذه الدعوة الجديدة الى العامية بحجة أنها لغة الشعب ، وأن اللغة الفصحى بعيدة عن متناوله الفكرى ، وأن الثنائية اللغوية من أسباب ضعف الشعب العربى عامة ، وتأخره لانه يفكر بلغة ويتكلم بأخرى •

ودعا الداعون الى كتابة الادب الشعر والنثر القصـة والمسرح باللغة العامية ، وأصبحت قضية اللغة كغيرها من القضايا محورا للحديث والحوار ، ومجالا للقيل والقال ، والجدل بين الاخذ بأسباب الفصحى والتمسك بها ، أو نبذها كليا أو جزئيا ، ومحاولة الكتـابة بالعامية • واحتدت هذه القضية بصفة خاصة فى مجال القصة والمسرح •

وأول مظهر تأشراطها فى المسرح العربى المترجم والمؤلف فى أواخر

القرن الماضي التاسع عشر والمرحلة الاولى من أطوار المسرح قبل الحرب الاولى على ما بينا فيما سبق •

كذلك أحتدمت المعركة حول التغريب أو الاخــذ بأسباب الحضارة الغربية بكل عناصرها وانقسم الناس حول هذه القضية أو المعركة بين مناصر للحضارة الغربية وضرورة الاخذ بها وترك موروثنا باعتبارها ماضيا وتاريخا لا نلتفت الى الوراء للاخذ به أو استثارته حتى لاتشدنا أسبابه • ومناصر للحضارة العربية الاســلامية أو الشرقية وضرورة التمسك بها واعتبار الشرق شرقا والغرب غربا ولا يمكن أن يلتقيا ، ومن داع الى التوسط بمعنى التمسك بالثقافة العــربية والدين الاسلامي والقيم العربية الموروثة التى تبنى الشخصية العربية الاســلامية أو الشخصية الشرقية وتميزها ، والاستجابة فى الوقت ذاته لدواعى العصر بالاخذ بأسباب التقدم المادى والافادة من العلم الغربى ، وتفهم آدابه والتجاوب معها حتى نعيش العصر ولا نتخلى عنه •

لقد كان مسرح العشرينات فى طبيعته وصــورته العامة ، بل وفى بعض مضامينه معبرا عن تلك القضايا بأشكال مختلفة ، ومعبرا كذلك عن قضايا أخرى فرعية نبعت من تلك القضايا الكلية أو العامة ، كقضية المرأة ووضعها بين السفور والحجــاب ، ومشاركة الرجل فى العمــل والحياة ، وما ينجم عن ذلك من مشكلات ، وقضية الحكم الديمقراطى وملاءمته للمجتمع ، والقانون الاوروبى وتوافقه مع الشريعة وسوءات الحضــارة الغربية وما عكسته على المجتمع من اشاعة روح الانحلال والفساد الاخلاقى وتفكك روابط الاسرة •• وما الى ذلك كله مما ظل من هموم المسرح العربى طوال هذه المرحلة الثانية مرحلة البحث عن الذات ، أو عن هوية وسط هذا الخضم والصراعات التى فجرتها قوى الاستعمار والحضارة الغربية •

وقبل الحديث عن هذه القضايا وأصداءها فى المسرح العربى نحب أن نعرض صورة عامة لشكل هذا المسرح ، أو ظاهره ، ونعنى بهذا الشكل أو الظاهر الالوان المسرحية التى ظهرت بعد الحرب الاولى •

أشكال المسرح :

عرفنا فى مسرح ما قبل الحرب الاولى شكلا واحدا للفرق ، بمعنى أنها لم تتنوع بتنوع ما تعرض من أنواع المسرحيات بين مآسى أو تراجيديا ، وملاه أو كوميديا وفارس وفودفيل بل ان كل الفرق كانت تنوع عروضها وفق الاحوال وظروف الناس ، وما تراه مناسبا ، فتعرض المأساة الكلاسيكية أو الحديثة ، ثم الملهاة المترجمة أو المؤلفة ، وقد تمزج المأساة بالاوبريت أو ببعض مشاهد غنائية ، وقد تأتى فى مقدمات عرض مأساة مثل «أوديب» بفصل كوميدى أو تختم به أو تختم بغناء ... الخ .

لكنا بعد الحرب نجد تطورا ظاهرا وواضحا فى تخصص الفرق المسرحية ، فان فرقة جورج أبيض التى تخصصت تقريبا قبل الحرب فى التراجيديا الكلاسيكية ، استمرت فترة بعد الحرب كذلك فى أداء هذه الالوان المسرحية وشاركتها فرقة رمسيس[1] التى شكلها يوسف وهبى بعد عودته من ايطاليا وان مالت هذه الفرقة الى «الميلودرام» التى تخصص فى تأليفها انطون يزبك ، وأسماها بعضهم المناحات من مثل مسرحيات : «الذبائح» و «عاصفة فى بيت» الى جانب بعض المسرحيات المترجمة مثل «راسبوتين» و «الكاردينال» .

ويقول لنداو ان فرقة يوسف وهبى أو رمسيس أصبحت معشوقة الجماهير ، وافتتحت أعمالها بمسرحية المجنون تأليف يوسف وهبى ، وان كانت فكرتها ــ كما يقول ــ مقتبسة من فيلم أمريكى ومن مسرحيتين فرنسيتين أدمجهما ببعضهما . وكانت المسرحية الثانية لرمسيس هى «الشياطين السود» وقد لاقت كذلك نجاحا كبيرا ، وشاهدها الوزراء وعلية القوم .

وربما لاقت هذه الفرقة ذلك النجاح الكبير لاقبال الجمهور على

---

(١) تأسست سنة ١٩٢٣م .

مشاهدة عدد من الممثلين المجيدين الذين ضمتهم الفرقة مثل عزيز عيد وحسين رياض واستفان روستى ومختار عثمان وأحمد علام وفتوح نشاطى وحسن البارودى وروز اليوسف وزينب صدقى وفردوس حسن وفاطمة رشدى ونعمات حسن وأمينة رزق •

وقد أظهر هؤلاء الممثلون مواهبهم فى أداء ما أنيط بهم من الأدوار الكبيرة والصعبة فى كثير من المسرحيات الكلاسيكية ونجحوا وذاعت شهرتهم بعد ذلك ، وانفصلوا عن رمسيس ليعملوا فى فرق خاصة مثل عزيز عيد وفاطمة رشدى •

ويقول نبيل كرامه[1] : «وفى عهد هـؤلاء كان المسرح العربى قد ابتدأ المراتب اللائقة من التقدم الفنى ، والابداع • والمؤلف المسرحى أصبح يعى أصول الترجمة والتاليف والاخراج الرفيع ، بعد أن ازدحمت صفوف الفنـانين برجال تمرسوا فى صياغـة أدب المسرح والمسرحية وتنقلوا بين مسارح العواصم الاوروبية يدرسون ويدققون فى جميع النواحى الفنية ، وينقلون عن الغرب أجمل روائعه الى اللغة العربية ببيان سليم الصبغة والصيغة ، حتى باشروا فى تلقيح ومزج هذه الافكار وصياغتها من جديد بأثواب عربية أصيلة تتلاءم والاجواء الشعبية ، فأقبل الجمهور على حضور هذه المسرحيات وانتعشت واردات الشباك»•

وأغرى نجاح فرقة رمسيس جورج أبيض على التعاون مع يوسف وهبى فانضما معا سنة ١٩٢٦ ولكن هذا التعاون لم يعمر طويلا لما كان بين الرجلين من التناقض فى شخصيتهما ونوازعهما الفنية ، اذ كان جورج ميالا الى الاتجـاه الكلاسيكى ، بينما كان وهبى يميل الى الميلودرام والمسرح الاجتماعى •

وهكذا عاد يوسف وهبى ليستقل بفرقته مرة أخـرى ، ويواصل تقديم مسرحيات عديدة بين مترجمة ومؤلفة ومقتبسة •

---

(١) المسرح اللبنانى وآثاره فى المسرح العربى ص ٩٦ •

واتجه يوسف وهبى الى اللون الكوميدى تحقيقا لرغبة الجمهور ، وظل يوسف وهبى مواصلا عمله بعد عام ۱۹۳۳ حيث جدد مسرحه ، ثم أصبح مديرا للفرقة القومية المصرية • وكان شرط هذه الفرقة الحكومية تقديم مسرحيات مصرية صميمة • لكنه مع ذلك خرج عن هذا الشرط بتقديمه مسرحيتين بترجمة طه حسين هما «أندروماك» لراسين و «انتيجون» لسوفوكليس • وكان قد سبق لبعض الفرق فى طور ماقبل الحرب الاولى تقديمهما •

وقد أدى اهتمام يوسف وهبى بالمشكلات الاجتماعية فى مسرحه الى تجاوب الجماهير معه وازدادت شعبيته ، فلم يكتف بالتمثيل فى دور المسرح الخاصة بل قام بعرض رواياته أمام الجنود وفى التجمعات الشعبية فى بلاد القطر المصرى • وقد شارك بذلك فى معارك الشعب ضد اسرائيل وبريطانيا من فوق خشبة المسرح حتى بعد قيام ثورة ۱۹٥۲ •

ولم يكن يوسف وهبى وحده فى الميدان بعد ثورة ۱۹۱۹ بل شاركته فرق أخرى كان لها وجودها وأثرها بما قدمت من مسرحيات خالدة قدمها كبار الادباء • وأظهر هذه الفرق فى ميدان الدراما الجادة فرقة جورج أبيض التى استمرت الى حين تقدم لونها التى عرفت به ، وفرقة فاطمة رشدى التى قدمت عديدا من المسرحيات الجيدة نثرية وشعرية ومن بينها « مصرع كليوباتره » لاحمد شوقى ، « مجنون ليلى » له أيضا[1] •

وفرقة عكاشة التى قدمت عروضها أول الامر على دار الاوبرا ثم بعد ذلك على مسرح الازبكية الذى بناه لها الاقتصادى الوطنى الكبير طلعت حرب ، واشترط عليها تقديم مسرحيات مصرية • وكان من بين ما قدمته فرقة عكاشة قبل انتقالها الى مسرح الازبكية رواية «شمشون ودليلة» وهى أول أوبرا كاملة قام بتعريبها بشارة يواقيم ولحنها داود

---

(۱) الدكتور فؤاد رشيد : تاريخ المسرح العربى ص ۱۰۰ •

حسينى، ثم رواية «مارك انطون» و «كليوباترا» بقلم سليم نخلة ويونس القاضى •

كما قدمت فرقة عكاشة مجموعة مسرحيات لتوفيق الحكيم منذ سنة ١٩٢٣ •

يقول توفيق الحكيم فى ذكرياته عن مسرح عكاشة[1] : «وفى ذات ليلة ذهبت الى دار الاوبرا أشاهد رواية لفرقة عكاشة ، فوجدته هنالك زميلا لى بمدرسة الحقوق ، سألته عما جاء به الى ذلك المكان ، لعلمى أنه ليس من المهتمين بالمسرح ، فأجابنى أن شقيقه هو مؤلف الرواية التى نشاهدها ، فعجبت لذلك وسررت به ، وقلت له : عرفنى بأخيك هـذا» •

وعرفت من صار بعد ذلك صديقى وشريكى فى مسرحية غنائية هى «خاتم سليمان» مصطفى أفندى ممتاز • وقال : كنت قبل أن أعـرف مصطفى ممتاز قد قمت بتمصير مسرحية كوميدية أسميتها « العريس » عن مسرحية فرنسية ــ ربما كان اسمها مفاجأة أرتور ، وقدمتها الى جوق عكاشة • وكان طلعت حرب فى ذلك الوقت ــ وهو المعتبر سعد زغلول الاقتصاد القومى ، والمنشى الاول لاول بنك مصرى ــ قد فكر فى انشاء مسرح مصرى أيضا وشرقى فشيد مسرح حديقة الازبكية على الطراز العربى ، واشترط أن يكون التمثيل فى هذا المسرح لمسرحيات مصرية وعـربية ، فلا تعرض فيه مترجمات بنصهـا الافرنجى وثيابها الفرنسية ، كما هو الحال فى فرقة جورج أبيض أو عزيز عيد أو يوسف وهبى ــ الذى لاح ظهوره فى الافق بفرقة جديدة على مسرح رمسيس• فاذا لم يكن هناك بد من نقل موضوع أجنبى فليعرض ممصرا أو معربا، أى مقتبسا ، كما كان يقال وقتئذ • فما يصلح من المسرحيات الاجنبية لحياتنا المصرية أجرى تمصيره ، وما يصلح للعهود التاريخية جعل فى

---

(١) سجن العمر ص ١٧٦ •

عهد العرب أو المماليك وتخصص مسرح الأزبكية فى هذا اللون ، لم يشذ عنه ، واستخدمت فيه اللغة الفصحى اذا كان الموضوع جديا ، واللغة الدارجة اذا كان الموضوع عصريا أو فكاهيا .

ومهما يكن من أمر اختيار طلعت حرب لفرقة عكاشة كى تحتل مسرح الازبكية الجديد وتقوم بتلك الرسالة ، فان هذه الفرقة قد نجحت بفضل معونة بنك مصر المالية وتشجيع طلعت حرب فى ابراز الاوبريت والاوبرا . وكل ما يحتاج فى اخراجه الى بذخ وانفاق .

ومن المسرحيات التى مصرها توفيق الحكيم لفرقة عكاشة « خاتم سليمان» ، وفيها مشاهد غنائية قام بتلحينها كامل الخلعى ، وبالغناء زكى عكاشة ، وليست مستوحاة من ألف ليلة كما يشير العنوان بل هى كما قال الحكيم عن احدى الروايات الفرنسية واسمها «غادة ناريون»[1]

ويشير اعلان هذه المسرحية أنها «أوبراكوميك ذات ثلاثة فصول»[2] وكتب توفيق الحكيم مسرحية أخرى لفرقة عكاشة مستوحاة من ألف ليلة وليلة أسماها «على بابا» ومسرحية «العريس» مثلت أيضا على مسرح الازبكية سنة ١٩٢٤ وهى مقتبسة عن مسرحية فرنسية يرجح أن عنوانها «مفاجأة أرتور» ، وهى من الكوميديا الخفيفة التى تعتمد على المفارقات والمفاجآت ومواقف سوء التفاهم[3] .

وهذه المسرحيات التى قدمها توفيق الحكيم فى شبابه قبل سفره الى فرنسا سنة ١٩٢٥ ، أراد أن يسدل عليها ستار النسيان فلم يهتم توفيق الحكيم بأن ينشر هذه المسرحيات التى وضعها قبل سنة ١٩٢٥ لانه رأى أنها غير جديرة بالنشر : يقول :

---

(١) سجن العمر ص ١٧٨ والهلال العدد الثانى السنة السادسة فبراير سنة ١٩٦٨ م ص ٥٣ .
(٢) الهلال العدد المذكور ص ٥٤ .
(٣) فؤاد دوارة فى الهلال العدد المذكور ص ١٢٦ .

«في حياتي الفنية جانب مجهول أردت أن لا أعترف به ، ورأيت أن أقصيه وأن أسدل عليه الستار ، لانه في نظري اليوم لا يتصل بأدبي ولا يجوز أن يدخل في عداد عملي ، ذلك هو عهد اشتغالي بكتابة القصص التمثيلي لفرقة عكاشة حوالي سنة ١٩٢٣م» •

ومن أشكال المسرح في تلك المرحلة كذلك المسرح الغنائي ، على صورة الاوبريت فقد استقل هذا اللون المسرحي عن الدراما ، ولم يعد الغناء قاصرا على الروايات يمتزج فيها الغناء بالتمثيل ، أو قل يتكلف الممثلون الغناء تكلفا ، أو يحشر فيها الغناء بين الفصول كما كان الحال في المرحلة السابقة في أجواق اللبنانيين بل أصبح للغناء مسرحه المستقل واقترب من الاوبرا • أو الاوبريت ، واشتهر فيه عدد من المصريين من أمثال منيرة المهدية وملك ولوردكاش •

وعملت فرقة منيرة المهدية قبل الحرب العالمية الاولى واستمرت في أثنائها وبعدها ، وان كانت تتوقف أحيانا ثم تعود • وكان من أشهر من لحن لمنيرة المهدية الملحن المصري المعروف كامل الخلعي • وقد لحن كثيرا من الروايات من بينها «كارمن» ، ثم «كلرمينينا» •

وعلى أن مثل هذه المسرحيات الغنائية لم تكن قاصرة على فرقة منيرة المهدية وممثلاتها بل ان بعض مسارح الدراما كانت تعرض من حين لاخر مسرحيات غنائية ، ومن تلك المسارح مسرح عكاشة الذي قدم بعض المسرحيات الغنائية من تلحين الموسيقار سيد درويش كمسرحية «العشرة الطيبة» و «البروكة» و «شهرزاد» [1]•

المسرح الهزلي : الكوميدي :

ويعتبر الريحاني وعلي الكسار نجمي المسرح الهزلي في هذه المرحلة، بل ان بدء عملهما كان قبل الحرب واستمر بعدها بنجاح بعد أن طور كل منهما نفسه وأداءه المسرحي • وقد بدأ الريحاني اتجاهه الهزلي

---

(١) راجع سجن العمر لتوفيق الحكيم ص ١٨٣ •

بتمثيل شخصية كشكش بك[1] التى اخترعها واستمر فى ادائها فترة طويلة ، وهى تمثل عمدة ريفيا يرتدى العمامة والجبة والقفطان ، ويسرف فى بذخ على الحسناوات « اللائى يحدث له معهن كثير من المفارقات ، والمواقف المضحكة .

يقول الدكتور فؤاد رشيد :[2] «رسم الريحانى لنفسه شخصية العمدة وأسماه «كشكش بك» كما أطلق على قريته اسم «كفر البلاص» واستعان بفرقة من الراقصات ، وجعلها تقدم بعض المشاهد» وأضاف الريحانى بعد ذلك شخصية «زعرب» تابع العمدة .

ولم يكن الريحانى أول من صور شخصية العمدة فى مسرحيات كوميدية وعلى تلك الصورة التى عرض بها كشكش بك تحيط به الحسناوات ، بل ان عزيز عيد سبقه الى ذلك الدور ، ولاشك أن الريحانى تتلمذ على يد عزيز عيد ولعله تأثر به فى هذا الدور أيضا .

ويقول لنداو : «ان شخصية كشكش بك تعكس روح الرجل الطيب البسيط الذى يتلقى كل الامور ببساطة وصدر رحب ، من مشكلات الدنيا والمال والاحوال الاجتماعية ، والاخلاقية .

وكان كشكش بك يلاقى المتاعب ويقدم النصح متبرعا دون أن يطلب اليه ذلك ، ككل انسان وقد تبع الريحانى فى هذا خطوات استاذه عزيز عيد ، واستمد موضوعاته من المسرح الفرنسى «الفودفيل» خاصة، وان كان قد غير فيها كثيرا،بل تغييرا جذريا أحيانا ، مع اعطاء شخصيات الروايات كلها أسماء وملامح مصرية .

ويعالج فى تلك المسرحيات بين ما يعالج مشكلات الريفى الساذج الذى يأتى الى المدينة لاول مرة فيلقاه من يخدعه ويستولى على ماله ، وتصرف هذا الريفى الساذج البسيط عندما يلقى نساء المدينة .

---

(١) بدأ عمله المسرحي سنة ١٩١٤ ، فى فرقة سلامة وابيض ثم فى فرقة عزيز عيد (لنداو ومجلة دنيا الفن عدد نوفمبر سنة ١٩٤٦) .
(٢) تاريخ المسرح العربى ص ٨٧ .

وكان أول من اتصل بهم نجيب الريحانى ومن الكتاب أمين صدقى ، وكان يوحى اليه بالفكرة ويشاركه فى بعض مواضع المسرحية موجهة أحيانا[1] . ثم انفصل عنه أمين صدقى واتصل بمنافسه على الكسار ، وكانت أول مسرحية ناجحة لامين صدقى مع الريحانى هى « حمار وحلاوة »[2] وهى من نوع الفارسى من مشاهد استعراضية ، وكتب أمين صدقى أناشيدها على أوزان موسيقية مطروقة[3] .

واتصل الريحانى بعد ذلك ببديع خيرى ، وكان رفيق عمره ، واشتركا معا فى كتابة كثير من المسرحيات الناجحة والتى ظلت تعرض سنوات متتابعة ، وعرف بها مسرح الريحانى وذاعت شهرته[4] . ومن بين تلك المسرحيات الناجحة «حسن ومرقص وكوهين» . التى أعيد تمثيلها أكثر من مرة لنجاحها ، ولانها كتبت بدقة حتى ان كل من شاهدها أحبها مهما اختلفت عقيدته مسلما كان أو قبطيا أو يهوديا . ووصفها أحد شهود العيان بقوله : «حسن كان الرجل الانيق ، الواثق من نفسه ، المثقف المسلم رئيس شركة الصيدلة ، ولكن ليست له أى تجربة فى أى شىء الا فى القدرة على اصطناع الاصدقاء ، والصلات مع الحكومة ، وكوهين الرجل المحافظ أمين الصندوق والمالى الدقيق ، وليست له أى صلات اجتماعية . أما مرقص القبطى فهو الشريك فى هذه الشركة الثلاثية ، والرجل الداهية ، الذى ينظر الى الامور نظرة واقعية . وعقيدته فى كيفية معالجة الامور دون تعقيدات ، فهو يعرف من أين تؤكل الكتف .

وعليه يستند نجاح الشركة كلما وقع مع الشركاء فى مأزق . وكانت الشركة كلما احتاجت الى بعض الاتصالات كان حسن يقتنص الفرصة

---

(١) راجع مقال : فن الريحانى أولى بالتكريم لحسن فؤاد ، صباح الخير .

(٢) راجع Worrell. The Moslem World Vol. X. 1920 p. 135.

(٣) تاريخ المسرح العربى ص ٩٠ .

(٤) راجع زكى طليمات ، الكتاب ، مجلد ١ عدد ٩ يوليو سنة ١٩٤٦

ويؤدى دوره بنجاح ، وعندما يطلب مرقص هالا لبعض شؤون الصيدلية كاد يعمد كوهين ليؤديه اليه ، ولكن لا يستطيع كل من حسن وكوهين أن يدبرا أمرا من أمور المال دون الاستعانة بمرقص الخبير العريض فى مثل هذه الامور» .

ومن هنا يتضح فى هذه الكوميديا كغيرها من مسرحيات الريحانى ذات الطابع نفسه والتى قدمها فى مراحله الاخيرة كانت ذات أهداف اجتماعية ، وقد تخلصت من الاستعراض الذى غلب على مسرحياته فى مراحل العشرينات وهكذا تقدم بديع خيرى والريحانى نحو معالجة قضايا المجتمع المصرى فى مرحلة ما بعد الحرب الاولى ، فكانا يقدمان المشكلة فى قالب من السخرية من الاوضاع السائدة ، وذلك دون أن يؤذى أحدا بتلك السخرية ، مما جعل الريحانى محبوبا لدى الناس جميعا فى مصر[1] .

وكان منافس الريحانى فى الكوميديا على الكسار الذى اشتهر باداء دور بربرى مصر الوحيد . وكان مسرح الكسار من النوع الهزلى الفارس Farce . وكتب له أمين صدقى بعد انفصاله عن الريحانى ، كذلك كتب له زكريا أحمد بعض مسرحياته الغنائية ولحنها .

وقد اجتذبت مسرحيات الريحانى وعلى الكسار معظم الطبقات الشعبية ، وبعض الطبقات الاخرى المتوسطة والارستقراطية . الا أن رواد مسرح الكسار كانوا فى الغالبية من الطبقات الشعبية .

من هنا نستطيع القول أن الاتجاهات المتعددة للمسرح العربى فى مصر فى هذه المرحلة استهدفت ارضاء طبقات الشعب المتعددة ، بين الارستقراطية والمثقفين ، والبرجوازية والوسط المحافظ والشعبية ، من أصحاب الحرف .

---

(١) راجع رشدى كامل : فى شهريات السينما الكاتب المصرى عدد ١٧ فبراير سنة ١٩٤٧ .

ويمكن القول بأن الطبقة الوسطى والبرجوازية الجديدة التى ظهرت خلال نصف القرن السابق وبعد النهضة الصناعية والثقافية والزراعية التى أخذت مصر بأسبابها بعد تولى محمد على وخلفائه أمور الحكم فى مصر • وازدياد طبقة الموظفين وازدياد نفوذها بعد الاحتلال الانجليزى • كذلك ظهور طبقة كبار الملاك الزراعيين بعد امتلاك الفلاحين للارض الزراعية فى عصر سعيد واسماعيل ، وازدياد دخولهم من الزراعة بعد الاصلاحات الزراعية التى قام بها مهندسو الرى الانجليز وانتشار زراعة القطن وارتفاع أسعاره فى الحرب العالمية الاولى •

هكذا تطور الذوق المسرحى لدى هذه الطبقات النامية ، وبعد أن كان المسرح فى فترة ما قبل الحرب الاولى يتعثر فى البحث عن شكل مناسب لارضاء الذوق المصرى العام ومحاولة التوفيق بين أشكال المسرح العالمى الكلاسيكى والكوميدى والتراجيدى ، والذوق المصرى بالتمصير وادخال الموسيقى والغناء قسراً بين الفصول أو فى مقدماتها أو آخرها على ما بيناه •

واذا فقد تطور الذوق المسرحى بعد الحرب تدريجيا بنمو تلك الطبقات وامتلاك القدرة على تمويل الفرق المسرحية باقبالها على عروضها مما مكنها من الانتشار والتنوع ، والتنافس فى تقديم الالوان المتعددة التى ترضى مختلف المشارب والاذواق •

المؤلفون واتجاهات المسرحيات :

تناولنا فى عرضنا لصور المسرح وأشكاله جانبا من المسرحيات التى عرضت فى هذه المرحلة ، وبعض مؤلفيها ، وكان معظم تركيزنا على المسرح المترجم أو المنقول والمعرب ، أو الممصر والمقتبس وبقى أن نتحدث هنا عن الجانب المؤلف وموضوعاته ونوعياته بين المأساة والملهاة والمهزلة والتاريخى ، والاجتماعى ، أو الغنائى الاستعراضى •

وأهم المؤلفين فى هذه المرحلة جماعة الثقينا بهم فى مسرحيات ماقبل

الحرب . أمثال أمين الريحانى ، وابراهيم رمزى ، ومحمود تيمور ، وكل هؤلاء اشتهروا وبنوا سمعتهم المسرحية فيما ألفوا أو عربوا ونقلوا عن المسرح الغربى ، وبعض من كتاب المسرح وغيرهم من بدأ يقدم مسرحيات فى المرحلة السابقة لكن شهرتهم لم تبلغ درجة كبيرة الا فى هذه المرحلة بعد الحرب . أمثال أمين صدقى ، وأنطون يزبك ، وبديع خيرى ، وتوفيق الحكيم ، والشاعر الكبير أحمد شوقى ، وعباس علام، ومحمود تيمور ، وعلى أحمد باكثير ، كما شارع فى العمل المسرحى بالترجمة جماعة من كبار الكتاب والادباء أمثال خليل مطران ، وطه حسين ، ومحمد السباعى .

وفى هذه المرحلة التى اعتبرناها مرحلة البحث عن هوية وبناء الذات تشعبت جهود المؤلفين وتفرقت التيارات التى تنازعت المصريين بعد الحرب ، فذهبت بهم مذاهب . منهم من يدعو الى مصر اسلامية تأخذ بأسباب الاسلام الصحيح واقامة صرح مصر الجديدة على أسس اسلامية وطيدة تستمد دماءها من التراث الاسلامى النقى فى شتى جوانب العقيدة والفكر والحياة . وكان للأزهر بشيوخه وعلمائه فضل دعم هذا الاتجاه ، كما أيده وشد من أزره جماعة من كبار المفكرين والادباء . وكان هذا الاتجاه يجد التأييد من الدولة العثمانية فى أخريات القرن الماضى وأوائل هذا القرن وحتى قيام الحرب العالمية الاولى .

وكان لهذا الاتجاه بالضرورة صداه فى الانتاج الادبى والفنى ، وما أفرزته قرائحهم طوال سنوات ما بين الحربين العالميتين .

وساير كتاب المسرح بالضرورة هذا الاتجاه ، فظهرت مسرحيات اسلامية ، تبث القيم الاسلامية أو تشيد أمجاد التاريخ الاسلامى لاحياء الوعى المفقود ، وتبصير المسلمين بمآثرهم وماضيهم المشرق ليستمدوا منه الروح والعون فى مسيرتهم الجديدة نحو مستقبل أفضل. وربما كانت قضية الصراع ضد المستعمر الانجليزى ، وشعور المسلم بالقهر مما حفز على التمسك بأسباب هذا الاتجاه على أساس أن قوة الاسلام فى الماضى مكنت المسلمين من التغلب على ضعفهم أمام القوى

العظمى التى كانت تسيطر على مقدراتهم ، ولكنهم بالوحدة والايمان والتصميم والمثابرة والجهد تمكنوا من تحقيق المعجزات ، والخروج من دائرة القهر الى النصر والقوة .

وكانت بعض المسرحيات تستمد موضوعاتها من الفترات المشرقة فى تاريخ المسلمين ، فكان عصر صلاح الدين وبطولاته ، من أكثر العصور جذبا لهذا الوعى الاسلامى الجديد ، ولعبت شخصية صلاح الدين دورا هاما فى المسرح العربى والمصرى منذ مرحلة نشوئه وبعد الحرب الاولى، واستمر هذا الدور حتى بعد ثورة مصر الثانية سنة ١٩٥٢ وفى مرحلة تحرير الذات على ما سنبينه بعد .

ومن المسرحيات التاريخية الاسلامية فى هذه المرحلة « عبد الرحمن الناصر » لعباس علام[1] كذلك قدم ابراهيم رمزى مسرحية « أبطال المنصورة» بالعربية الفصحى عن أحداث حملة لويس التاسع أيام المماليك . واقتبس توفيق الحكيم من القصة القرآنية مسرحيته الذهنية «أهل الكهف» .

واستمد المؤلفون من التاريخ العربى القديم وتاريخ مصر العربية الاسلامية موضوعات كثير من المسرحيات ، منها لابراهيم رمزى «عزة بنت الخليفة» ، و «بنت الاخشيد» عن قطر الندى و «الحاكم بأمر الله» ولعبد الرحمن رشدى «المأمون» ولاحمد زكى أبى شادى مسرحية «الزباء ملكة تدمر» أو زنوبيا ملكة بالميرا ، وهى أوبرا تاريخية فى أربعة فصول ، تصور الاحداث بين هذه الملكة العربية وزوجها ، وكفاحها ضد الرومان حتى انتهى الامر بهزيمتها وأسرها . ولفرح أنطون مسرحية

---

(١) عباس علام (١٨٩٢ - ١٩٥١) من المؤلفين المسرحيين الذين قدموا للمسرح خلال العشرينات والثلاثينات مجموعة مسرحيات بلغت خمس عشرة مسرحية بين تاريخية واجتماعية وفكاهية . ومن أشهرها عبد الرحمن الناصر التى كلفه بتاليفها طلعت حرب بفرقة ترقية التمثيل (عكاشة) سنة ١٩٢٠ . وهى باللغة الفصحى على خلاف مسرحياته الاخرى التى صاغ معظمها بالعامية .

«السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم» باللغة الفصحى ونثرية وتقع فى ٦٢ صفحة .

ولاحمد شوقى فى المسرح الشعرى «عنترة» و «على بك الكبير» و «مجنون ليلى» و «قمبيز» ، وقدم نثرا مسرحية «أميرة الاندلس».

هذا الى مجموعة أخرى من المسرحيات التى لم يتح لها أن تعرض لمؤلفين أقل شهرة ، وصدرت بعضها فى مؤلفات كتبت بالفصحى نثرا أو شعرا للقراءة[1] .

واتخذ بعض المؤلفين من التاريخ القومى المصرى فى عصر الفراعنة مادة لكثير من المسرحيات ، وكانوا بهذا يسايرون الدعوة الى الفرعونية أو المصرية التى تبناها كثير من الكتاب فى هذه المرحلة وبخاصة بعد الثورة المصرية سنة ١٩١٩ ، وقد زكى هذه الدعوة عدة عناصر تضافر بعضها عن عمد ووعى وساعد البعض الاخر دون عمد ، فمن ذلك تلك الاكتشافات الاثرية العظيمة التى كان ألمعها وأشدها بريقا الكشف عن مقبرة توت عنخ آمون ، والتى ظلت اصداؤها تتردد فى مصر وأنحاء العالم لما أظهرته من كنوز معجزة تنبىء عن حضارة الفراعنة ومقدرتهم ورقيهم فى شتى مجالات الصناعة والفنون .

وقد أشاد الادباء والشعراء بتلك الحضارة الفرعونية ، وعدوها مفخرة لمصر الحديثة والمصريين المحدثين الذين يقيمون على الارض نفسها ، ويمكنهم أن يأتوا بمعجزة ثانية وحضارة جديدة لو اتحدوا ووجدوا من بينهم من يسوسهم معه فيكون الكل فى واحد ، كما بين الحكيم فى «عودة الروح» الذى رأى بما بث من حوار بين مفتش الآثار الفرنسى والانجليزى أن تلك الوحدة بين الحاكم والمحكوم هى سر عظمة المصريين القدماء . وسيكون ذلك كذلك سر عظمة المصريين المحدثين اذا

---

(١) راجع ببليوجرافيا المسرح المصرى والعربى فى آخر كتاب «دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ليعقوب م. لنداو ترجمة أحمد المغازى» وطبع الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٦٢ .

أتيح لهم ذلك القائد الذي يستطيع أن يلعب الدور من جديد • كما حاول توفيق الحكيم كتابة مسرحية «أمينوسا» مستمدة من عصر الفراعنة •

وقد أشاد شوقى فى فرعونياته بالدور المصرى القديم ، كما دبجت المقالات ، وكتبت القصص والروايات التى تكشف عما أحس به المصريون من رغبة فى العودة الى روح مصر الفرعونية لتعود لهم من جديد الروح الغائبة فتعود مصر قوية ، وتصبح تابعة لا متبوعة •

وحبذ هذه الدعوة كل من عارض الدعوة الاسلامية والعربية ، وكان الاقباط بطبيعة الحال فى طليعة من تبنوا هذه الدعوة • وتبناها كذلك لطفى السيد وكثير من تلاميذه • وزكاها المحتلون الانجليز ، ورأوا فيها عزلا لمصر عن ماضيها العربى الاسلامى القريب ، وعزلا كذلك عن كيانها العربى الاسلامى المعاصر •

ومهما يكن من أمر فان هذه الدعوة وجدت طريقها كذلك الى المسرح، فأملى الكتاب أقلامهم من أحداث التاريخ الفرعونى وأمجاده • وكانت مسرحيتا شوقى «قمبيز» و «مصرع كليوباترة» من بعض آثار تلك الدعوة • كذلك مسرحية على أحمد باكثير «اخناتون ونفرتيتى» وهى مسرحية فى أربعة فصول باللغة العربية الفصحى ، وتصف بعض صور الحياة فى عصر هذا الفرعون صاحب دعوة التوحيد[1] • ومسرحية محمود تيمور «عروس النيل»[2] ، ومن مسرحيات غير المعروفين مسرحية «كاهن آمون» لاحمد صبرى[3] •

وتبنى جماعة ممن ثقفوا بالثقافة الغربية الاوروبية الدعوة المصرية

---

(١) مسرحية من الشعر الحر صدرت سنة ١٩٤٠ عن مكتبة مصر بالقاهرة •

(٢) مسرحية موسيقية ٣ فصول بالعامية تحكى قصة فرعون الذى يخدع النيل ويحرمه من عروسه التى تقدم له كل عام ، ليقدم بديلا عن ذلك تمثالا لاخته ، صدرت بالقاهرة سنة ١٩٤١ •

(٣) طبع النهضة المصرية بالقاهرة سنة ١٩٣٨ •

أى أن تمضى مصر فى طريقها نحو المعاصرة دون أن تلقى بالاً الى الماضى بقدر يزيد عما ينبغى للحفاظ على شخصيتها دون الضياع فيه أو الالتفات اليه بدرجة تمنعها عن مواصلة السير نحو العصرية أو الاخذ بأسباب الحضارة الاوروبية واللحاق بالعصر دون توان • وقد واجه هؤلاء الدعاة ما أبداه بعض المترددين من تخوف لعدم مناسبة كل ما جاءت به الحضارة الاوروبية للشرق أو لمصر والعرب والمسلمين تشبثا بأقوال مضت وشاعت مضمونها أن الشرق شرق والغرب غرب ومحال أن يلتقيا • وكذلك للاختلاف الاساسى بين مفهوم الحضارة العربية الاسلامية وخاصة فيما يتصل بالانسان والعقيدة ومفهوم الحضارة الاوروبية التى يرى هؤلاء أنها مسيحية فى اطارها العام •

الا أن دعاة الحضارة الاوربية دفعوا بأن هذه الحضارة حضارة انسانية عامة علمانية فى اطارها العام ولا تتبع ديانة أو عقيدة بعينها ، وهى نابعة فى أصولها الاولى من مجموعة حضارات البحر المتوسط من حضارات مصر القديمة والفينيقية واليونانية والرومانية ، كما أنها استمدت كذلك من الحضارة العربية الاسلامية بعض عناصرها عن طريق اللقاءات المتعددة عبر التاريخ عن طريق بيزنطة ، والحروب الصليبية فى الشام ومصر وشمال افريقيا ، واسبانيا •

واختلفت درجات الحماس لهذه الدعوة الاوروبية ، فاتخذ بعضهم طريق التطرف ونبذ كل قديم بل ونبذ القيم الموروثة الثانية ، والدعوة الى الاخذ بالقيم العصرية الجديدة ، وبعضهم يرى الاعتدال والتوسط والاخذ بأسباب الحضارة المادية دون غيرها مما يمس القيم الانسانية التى تميز الانسان العربى المسلم عن غيره الاوروبى المسيحى أو الملحد•

وكان من بين الدعاة لهذه الحضارة جماعة من المفكرين والادباء وقادة الاصلاح ممن تلقوا علومهم فى أوروبا • ويمكن أن نشير هنا الى الدكتور طه حسين كعلم من أعلام هذه الدعوة ، كما كان توفيق الحكيم وهيكل على اختلاف فيما بينهم • وقد آثار الدكتور طه حسين جدلا حول دعوته الى الحضارة اليونانية ، وأن مصر تنتمى فى الحقيقة الى حضارات

البحر المتوسط ، وانما ينبغى أن تأخذ بمناهج العلم الحديث والفكر الاوروبى • واثار كتابه الشعر الجاهلى الذى بث فيه أفكار فلسفة ديكارت جدلا كبيرا فى الاوساط الادبية والفكرية فى مصر •

وكان طبيعيا أن يظهر هذا الاتجاه فى المسرح كما ظهر فى الادب بالميل الى نقل كل ما يمكن نقله من تراث الغرب فى المسرح للافادة منه، وتقليده ، ثم الانفصال عنه بعد الممارسة الناجحة لابداع مسرح ذاتى محـلى •

وظهر الاتجاه الى المسرح الاوربى فيما نقلته أجواق المسرح اللبنانى والمصرى فى المرحلة السابقة على الحرب ، كما ظهر كذلك فى اعادة ترجمة كثير من أعمال مشاهير كتاب المسرح الاوروبى وبخاصة من الفرنسيين والانجليز سوى الايطاليين والالمان وغيرهم • فضلا عن الترجمـات الخـاصة للفرق المسرحية والتى تصرف فيهـا النقلة ، أو المعـربون والمصرون والمقتبسون وأشرنا الى كثير من ذلك عند الحديث عن صور المسرح وأشكاله •

والجديد فى هذه المرحلة كما قلت أن كبـار الادباء أعادوا ترجمة روائع المسرح الكلاسيكى والرومانسى والاجتماعى والواقعى ، ومنهم طه حسين الذى ترجم لمسرح الدولة مجموعة مسرحيات هى انتيجـون لسوفوكليس والكترا ، وأوديب• وترجم خليل مطران «يوليوس قيصر» و «الملك لير» و «ريتشارد الثالث» لشكسبير ، وترجم لشكسبير بعض الادباء أمثال محمد عـوض ابراهيم الذى ترجـم له «هنرى الثامن» و «الليلة الثانية عشرة» ، وترجم محمد السباعى «ماكبث» ، و «تاجر البندقية» ، وترجم ابراهيم رمزى «ترويض النمرة» •

وعن المسرح الكلاسيكى الفرنسى ترجم طه حسين «أندروماك» عن راسين[1] وترجم خليل مطران «السيد» لكورنى[2] •

(١) فى خمسة فصول باللغة العربية الفصحى سنة ١٩٣٥ م •
(٢) ترجمها باللغـة الفصحى سنة ١٩٣٣م وطبعت بالقاهرة سـنة ١٩٣٦ •

وعن المسرح الرومانسى الفرنسى ترجم مصطفى لطفى المنفلوطى «الشاعر أو سيرانوا دى برجراك» لادمون روستان ، وعن الرومانسية الالمانية ترجم محمد عوض ابراهيم «فاوست» للشاعر جوته .

وعن المسرح الواقعى والاجتماعى ترجم ابراهيم رمزى لابسن مسرحية «عدو الشعب»[1] وترجم لبرنارد شو عدة مسرحيات منها «عربة التفاح» ترجمة محمد عوض ابراهيم .

فهذه أمثلة تدل على مدى اهتمام الادباء بتقديم نماذج من المسرح الاوروبى الكلاسيكى والرومانسى والحديث لجمهور رواد المسرح وطلاب الادب والمتأدبين .

وكان للواقع الاجتماعى فى مصر آثاره على الادب والفن عامة والمسرح بصفة خاصة ، وتأثر هذا الواقع الاجتماعى فى مرحلة ما بين الحربين بعدة عوامل ، منها الواقع السياسى ، من موقف المستعمر والكفاح الرسمى والشعبى ضد هذا الوجود الذى خطط له دهاة الاستعمار البريطانى ، وكانت مرحلة ما بعد الحرب الاولى مرحلة شد وجذب بين ممثلى الاستعمار فى مصر وبين الزعماء السياسيين منذ ثورة ١٩١٩ ونشأة الوفد ، وطلبه الاشتراك فى مؤتمر مونترو ثم نفى سعد زغلول وعودته من المنفى ، وحضور لجنة ملنر وتصريح ٢٣ فبراير سنة ١٩٢٢،وصدور الدستور المصرى سنة ١٩٢٣ ، وتشكيل حكومة دستورية وطنية برئاسة سعد زغلول ومقتل السردار ، واعلان نكوص الانجليز عن وعودهم بالجلاء وتشديد قبضتهم على السياسة والحكم فى مصر وانفرادهم بحكم السودان ، وكفاح الوفد ضد الانجليز والملك،وانقسام الاحزاب فيما بينها ومحاولة الملك والانجليز اللعب بالاحزاب ، وحدوث الازمة الدستورية وتولى صدقى الوزارة سنة ١٩٣٢ ، ثم الاضطراب السياسى بعد ذلك وقيام الازمات السياسية فى الحكم سنة ١٩٣٣ وما بعدها حتى عام ١٩٣٦ حين عاد الوفد الى الحكم واضطرار الانجليز

---

(١) طبعت بالقاهرة سنة ١٩٣٢ .

الى التعاون مع الوفد والقوى الشعبية لظهور بوادر الازمة الدولية التى مهدت لقيام الحرب الثانية وكان ذلك باعتداء ايطاليا على الحبشة واحتلالها وقد أدت هذه الازمة الدولية ببريطانيا الى عقد معاهدة سنة ١٩٣٦ وانسحاب القوات الانجليزية الى القنـاة واحتفاظها ببعض القواعد •

كما أن الازمة الاقتصادية العالمية الطاحنة أثرت فى البـلاد تأثيرا سيئا كانت لها ذيولها وكوارثها التى أحس بها المواطنون المصريون فى سنوات ١٩٣٠ ومابعدها •

وانعكست جوانب هذه التيارات السياسية والاجتماعية ومشكلات الصراع بين الشعب والحكومة من جانب والمستعمرين الانجليز من جانب آخر بصور متعددة فى مسرح هذه المرحلة • وظهرت قضية الحكم أو مشكلة الحكم فى مسرح توفيق الحكيم فيما ألفه من مسرحيات فى هذه المرحلة التى اتسمت باللون الذهنى والرمزى ، وعالج هـذه المشكلة فى مسرحية «براكسا» التى اقتبس موضوعها من المسرح اليونانى[1] •

وقـد ظهرت الطبعة الاولى من المسرحية عـام ١٩٣٩ عقب الأزمة التى اثارها الكاتب عن البرلمان عام ١٩٣٨[2] وكان ذلك اثر مقال له فى مجلة آخر ساعة قدمه مصطفى أمين بعنوان : «أنا عدو المرأة والنظام البرلمانى لان طبيعة الاثنين فى الغالب واحدة •• الثرثرة» •

ويهاجم فيه الحيـاة النيابية والديمقراطية بصورتها الفجـة التى نقلناها عن الغرب واتخذها الملك والانجليز والاحزاب لعبة للتحكم فى مصر الشعب ، وأصبح من نتائجهـا التنافس على الوزارة والمنـاصب الوزارية ، واهمال مصـالح الشعب التى تضيع فى زحمـة الخلافات

---

(١) راجع دراسات فى المسرح والسينما ليعقوب لنداو ص ٢١٠ •
ومسرح توفيق الحكيم «المسرحيات السياسية» لفؤاد دوارة ص ٢٧٠ •
(٢) فؤاد دوارة ، المسرح السياسى ص ٦٦ •

الحزبية والصراعات الانتخابية التى أدت بالبلاد الى النزاعات والفرقة والعداء بين العائلات فى أقاليم مصر لاختلاف الانتماءات الحزبية .

وكتب توفيق الحكيم فى ذلك العام (١٩٣٨) عدة مقالات فى الموضوع نفسه . مما يدل على أنه كان يشغل باله ، كما شغل بال كثير من المصريين . ويقول فؤاد دوارة :

«وكانت تلك الازمة سببا مباشرا فى كتابات سياسية عديدة نشرها الكاتب لتأييد رأيه الاول والسخرية من الديمقراطية المزيفة كما أسماها، والدفاع عن حرية الرأى فى المقال تلو المقال . مستشهدا بآراء كبار المفكرين والفلاسفة ، والاغريق منهم بصفة أخص .

.. وأثناء ذلك توقف عند ارستوفانس أكبر هجائى عصره. ولاشك أنه وجد فى هزلياته السياسية الساخرة بعض الشفاء لنفسه ، كما وجد فى مسرحيته «مجلس النساء» أو «النائبات» اطارا ملائما لتأييد رأيه والسخرية من الحكام الذين حاولوا الحجر على حرية رأيه ، والتهكم فى الوقت نفسه على المرأة المصرية » .

و «براكسا» هو اسم بطلة المسرحية . ومن خلال المسرحية يقدم الحكيم بعض أفكاره السياسية فهو يدعو المفكرين والفلاسفة الى النزول الى ميدان العمل السياسى وتحريض الشعب على الثورة على حكامه الفاسدين وتولى الحكم بنفسه ولمصلحته» .

«واذا كانت المسرحية قد انتهت بالدعوة الى أن يحكم الشعب نفسه بنفسه ، فانها لم توضح وسيلة تحقيق ذلك»[1] .

ولم تكن مسرحية «براكسا» هى وحدها فى هذه المرحلة التى تعالج قضايا سياسية واجتماعية وعلاقة الحاكم بالمحكوم ، ومناقشة قضايا الدكتاتورية والديمقراطية . وما الى ذلك بل سبقها مسرحيتان ، وان

---

(١) راجع مسرح توفيق الحكيم .
(٢) المسرحيات السياسية ص ٢٨٤ .

ظل الرمز فيهما مختفيا وراء قضايا فكرية مجردة ، وأعني مسرحيتي «أهل الكهف» ، و «نهر الجنون» •

على أن الحكيم يقف من قضايا بلاده موقفين متباينين في مقالاته ومسرحياته ، فهو في مقالاته واضح صريح ، يقصد الى القضية مباشرة دون مواربة ، لكنه في مسرحه يلونهـا بالرمز والتجريد ، والمعالجة الفكرية التي تتمثل في الحوار الحي النابض ، وتناول الافكار ، والعبور وراء ظاهر القضية لسبر أغوارها وأبعادها المختفية وراء هذا الظاهر •

ومن هنا اتخذ الحكيم لقضاياه العامة سياسية كانت أو اجتماعية شكل الرمز من خلال الاسطورة سواء أكانت أسطورة قديمة يونانية أو غيرها أو مصرية قديمة ، أو عربية شرقية كالملك شهريار وشهرزاد في ألف ليلة •

ومع هذا فان الحكيم لم يلجأ الى هذا الاسلوب الفني والذي عرف «بالمسرح الذهني» الا بعد عودته من فرنسا واصداره أول مسرحيـة من هـذا اللون سنة ١٩٣٠ وهي «أهـل الكهف» ثم توالت بعـد ذلك المسرحيات من هذا اللون ، بل لا نعدو الحق ان قلنا أن هذا اللون كان الاثر يرلدى نفس الحكيم وقلبه بعد ذلك وهو يحاول أن يفي في هـذه المسرحيات بغرضين كانا يعملان في نفسه ، الاول أن يعبر عن أفكاره في شكل فني رفيع ، والثاني أن يوصل هذه الافكار للناس ، وهو يحاول في هذه المسرحيات أن يعبر كما يقول المسافة بينه وبين خشبة المسرح •

يقول الحكيم : «المسرح في جوهره قضية ومشكلة ، وليس حدوتة ؛ ولا عرضا لحياة • ان الكاتب المسرحي يبدأ من القضية الى الحياة ، بينما القصاص أو الروائي يبدأ من الحيـاة الى القضية» ويقـول : «المسرح قضية بشـكل حاسم قاطع •• ان منصـة المسرح هي حلبة مصارعة الثيران ، ولكن المصارعة ليست مادية بين انسان وثور ، انما هي مصارعة الافكار والعواطف»[١] •

---

(١) الهلال العدد الخاص عن توفيق الحكيم العدد الثاني السنة ٧٦ فبراير ١٩٦٨ من مقال لعلي الراعي ص ٩٣ •

ويحلل سعد أردش هذه الجفوة بين خشبة المسرح ومسرح توفيق الحكيم بناء على تلك الخاصية التى ذكرناها فى مسرحه بعد العودة من باريس . يقول أردش : «ولقد كانت هذه الذهنية التى اتجه اليها الحكيم مؤسسا لمسرحنا الحديث رأس الحربة فى الصراع الذى وقع مسرحه ضحية له منذ البداية فقد بدأ رجال المسرح وحملة الاقلام يثيرون الغبار حول هذه الذهنية ، ويشرعونها سلاحا فى وجه مسرح توفيق الحكيم ، يحكم عليه بالجمود بين صفحات الكتاب ، ويحرمه من القدرة على التنفس والحياة على خشبة المسرح . وقد أخذ هذا الاتجاه ينمو ويتزايد حتى تحول الى فكرة ثابتة تناقلتها الاجيال المتتابعة من الثلاثينيات ، وأدت هذه الفكرة الى فقدان التوازن بين غزارة انتاج توفيق الحكيم وندرة عرضه على المسرح»[1] .

ومع أن توفيق الحكيم كان مبدع هذا اللون الرمزى والتجريدى فى معالجة بعض القضايا السياسية والاجتماعية المعاصرة الا أن بعض الكتاب ممن أبدعوا للمسرح تناولوا بعض تلك القضايا تعريضا أو تلميحا فى مسرحيات تاريخية أو قد تبدو بعيدة عن جو العصر ومشكلاته لكنها لا تعدم اسقاطات سياسية كما هو الشأن مثلا فى « مصرع كليوباترا » وقد ألفها أحمد شوقى فى زمن كان الصراع فيه بين المحتلين الانجليز والشعب المصرى وحكامه وسياسييه فى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الاولى وثورة ١٩١٩ واعلان الدستور،وتلاعب السلطة الانجليزية ومماطلتها فى الجلاء حتى أوائل الثلاثينات .

وقد اختار شوقى موضوعه فى فترة ضعف الدولة البطلمية على عهد آخر ملكاتها كليوباترا حين جاء قيصر لاحتلال مصر والنزاع بعد مقتله بين انطونيو واكتافيوس على وراثة عرش القياصرة فى روما ، واحتلال مصر والقضاء على مملكتها واستقلالها .

---

(١) الهلال العدد السابق عن مقال لسعد أردش بعنوان : «تجربتى مع مسرح الحكيم» ص ١١٣ ـ ١١٤ .

فى هذه المسرحية الشعرية إسقاطات كثيرة على العصر، وإبراز لحركة المقاومة الوطنية التى كانت تشجعها كليوباترا نفسها ، بل وينتمى اليها بعض الشباب العاملين فى قصرها، وهذه من الاضافات التى أضافها شوقى الى موضوع القصة وأحداث التاريخ الحقيقية . ولا تزال أبياته المشهورة تتداولها الالسنة وتنشدها كلما لعب الحكام بحماس الجماهير

اسمع الشعب ديون   كيف يوحون اليه
ملأ الجو هتافا   بحياتى قاتليه

فملأوا الشوارع يهتفون بحكامهم ولا يدرون ما يدبرون من محاولات السيطرة على مصائرهم ، وسلب حرياتهم . وهما يعكسان أيضا أزمة الديمقراطية فى مصر ولعب الاحزاب ورجالها بأهواء الناس فى سبيل الحصول على مناصب الوزارة والحكم دون العمل باخلاص فى سبيل مصالحهم ومصالح الوطن عامة .

وشغلت الاوضاع الاجتماعية ، والاوضاع المتصلة بسلوك الناس ، وأحوالهم فى معايشهم ، وعلاقتهم بعضهم ببعض ، والعقائد السائدة ، ومظاهرها فى المناسبات الخاصة والعامة ، شغل كل ذلك الادباء على اختلاف درجاتهم ، فعبروا بطرقهم الخاصة كل بما يملكه من أداة التعبير ان شعرا أو نثرا مقالا أو قصة . وكان طبيعيا أن تنعكس بعض جوانب تلك الحياة الاجتماعية ومشكلاتها الحادة التى ظهرت على سطح تلك الحياة فى مرحلة ما بين الحربين .

ولعل أهم تلك المشكلات ، مشكلة التفرنج ، أى محاولة تقليد صور الحياة الاوروبية فى الملبس والمأكل والعادات والسلوك ، واصطناع اللغة الخاصة فى الحديث وتكلفها . والاخذ ببعض المظاهر التى لاتوافق مزاج الطبقة من الامة العربية الاسلامية لتعارضها مع الدين والتقاليد كالرقص الافرنجى ، والسفور الفاضح للمرأة فى الشارع والمجتمعات ، وشرب الخمر ولعب القمار والاختلاط بين الرجال والنساء مع كل ذلك مما ذاع تناوله فى مقالات الادباء وأعمالهم الفنية بين مؤيد ومعارض .

كذلك مشكلة الفوارق الطبقية بين الطبقات الاجتماعية ، وما تحدثه العلاقات بينها من تعقيدات ومشكلات ، وفوارق الغنى والفقر ، ومشكلة الفقر وما يؤديه من الاقدام على ارتكاب بعض الجرائم أو الوقوع فى براثن بعض الرذائل .

تعرض مسرح الميلودرام لبعض قضايا المجتمع بصورة حادة على ما قدمنا فى الحديث عن مسرح يوسف وهبى وفرقة رمسيس وما قدمه له بعض المؤلفين أمثال أنطون يزبك وما قام يوسف وهبى نفسه بتقديمه مثل مسرحية «أولاد الفقراء» التى لقيت اقبالا شعبيا كبيرا .

وتناول مسرح الفودفيل والكوميدى فى عدة مسرحيات بعض تلك القضايا الاجتماعية بصورة هزلية صارخة ، أو بصــورة ساخرة على ما فعل مسرح الريحانى فيما كتبه محمد صدقى ومحمد تيمور وبديع خيرى .

ومعظم تلك المسرحيات كما قلنا بالعامية .

وقدم توفيق الحكيم مجموعة من المسرحيات فى مسرحه الاجتماعى تعالج بعض تلك القضايا الاجتماعية ، ونقف عند مسرحية واحدة مما كتبه فى عشرينات هذا القرن وتعرض لقضية المرأة فى المجتمع المصرى، وكانت تشغل بال كثير من رجال الفكر ودعاة الاصلاح فى مصر بعد دعوة قاسم أمين الى تحرير المرأة ومشاركتها فى الحياة العامة ، وبعد تبنى هدى شعراوى لقضية المرأة ومشاركة المــرأة المصرية الرجل فى ثورة ١٩١٩ ودخول المرأة الجــامعة لاول مرة وظهــور رائدات من سيدات المجتمــع كأديبات وصحفيات ومربيات فاضــلات أمثال سيزا نبراوى ونبوية موسى ، وسهير القلماوى وأمينة السعيد .

وكان بعض الكتاب يشك فى مقدرة المرأة المصرية ، أو يقف منهــا موقف التوجس والحذر بل والعداء أحيانا ، كما ظهر فى كتابات العقاد وتوفيق الحكيم .

ومن المسرحيات التى تناول فيها قضية المرأة «المرأة الجديدة» التى

كتبها أول مرة في صيف عام ١٩٢٤ ، ثم أعاد كتابتها مرة أخرى سنة ١٩٥٢ ثم ضمنها كتابه المسرح المنوع سنة ١٩٥٩م ونقتبس من فؤاد دواره عرضه لهذه المسرحية في صورتها الاولى[١] قبل أن يجرى عليها التعديلات ويعيد نشرها • وهى فى ثلاثة فصول •

الفصل الاول يعرض فيه شخصيات المسرحية فنتعرف على «محمود» الارمل الثرى الذى يحيى حياة لاهية بعد وفاة زوجته ، ويحرص على أن تعيش ابنته الشابة «ليلى» مع عمتها العجوز بعيداً عنه فاذا توفيت هذه العمة حاول الاسراع بتزويج ليلى كى لا تضطره اقامتها الى الحد من حريته ولهوه •

أما ليلى فهى من أنصار تحرر المرأة وسفورها ، ولذلك فهى ترفض الزواج ، كما تتعرف على سامى الذى يشارك محمود حياته العابثة بعد أن هجرته زوجته نعمت منذ بضعة أشهر •

وتدور أحداث الفصل الثانى فى شقة سليمان فى نفس العمارة التى يملكها محمود ، فنرى نعمت — المؤمنة هى الاخرى بالنهضة النسائية — وقد توثقت علاقتها بسليمان الاعزب •

ويقوم محمود بمحاولة تزويج سليمان من ليلى ، فلا يوفق ، وعندما يلتقى سليمان بليلى يعجب بها ويعرض عليها الزواج ، فترفض حرصا على حريتها • وتحدث مفارقات ينتهى فيها الامر الى أن تشك نعمت فى علاقة زوجها سليمان بصديقتها ليلى ومحاولة الثانية أخذ زوجها «سامى» منها وأنها كانت السبب وراء انفصاله عنها •

وفى مشهد من مشاهد الفصل الثانى وهو المشهد الثالث تؤكد فيه نعمت لسليمان ملكيتها له مثلما تملك ليلى الشقة التى يسكن فيها •

وفى الفصل الثالث يظهر مكان الاحداث فى عزبة محمود حيث تقدم

---

(١) الهلال العدد الخاص بتوثيق الحكيم ص ١٣٩ •

سليمان لخطبة ليلى التى تظل رافضة لفكرة الزواج ويعمد المؤلف فى هذا الفصل الاخير من المسرحية الى سلسلة من الاحداث للكشف عن العلاقات الخفية بين الابطال والتى كانت تترابط فيها خيوط التزاما حتى بلغت هذه المرحلة الاخيرة فتظهر حقيقة علاقة ليلى بسامى زوج صديقتها نعمت ، كما تفتضح علاقة هذه الاخــيرة بسليمان ، وتسبق الزيجــة والخطبة . ويهتف سليمان ساخرا : يحيا السفور .

والعجيب أن بعض خيوط «الحدوتة» فى هذه المسرحية ، وعناصر من بنائها الدرامى تتصل بوشائج واضحــة بمسرحيته المعروفة التى تحولت الى فيلم سينمائى ، وأعنى «رصاصة فى القلب» .

وليلى هذه الفتاة المتحررة فى علاقاتها بالرجال ، وتمثل النموذج الاوروبى للمرأة الذى يحاولت المرأة المصرية تقليده ، والخروج عن كل المواضعات الاجتماعية والدينية ، هذه المرأة وان بدت مقبولة مرغوبة من بعض الرجال من طــلاب التفرنج أو بعض المثقفين منهم الا أنها مرفوضة فى أعماق الرجل المصرى الذى لازالت تعيش فيه صورة المرأة الشرقية المسلمة المحجبة التى تعيش فى تقاليدها ، وترعى حرمة الزوج والزواج ..

ومن عجيب الصدف أن يتعرف كاتب آخــر من جيل الحكيم لهذا النموذج نفسه فى رواية من رواياته فيعــرض المازنى فى « ابراهيم الكاتب» لليلى المتحررة المثقفة الجريئة المؤمنة بحرية الحب والعلاقة بالرجل دون رباط الزواج على عكس الصورة الاخــرى التى عرضها لسنية من أصل ريفى ومارى الممرضة التى اتخذها كما يقول كالمحطة فى طريق الحياة .

والقضايا الاجتماعية فى هذه المرحلة كانت كما أشرت شاغل الادباء والشعراء لما كانت تمر به مصر والمجتمع المصرى من تحولات وتغيرات كبيرة منذ اتصال مصر بأوروبا طوال عصر النهضة وقبل الحرب الاولى. وزاد ايقاع هذه التغيرات بوضوح بعد الحرب وعلى وجه التحديد فى فترة ما بين الحربين وحتى نهاية النصف الاول من هذا القرن العشرين.

المسرح الشـــعري
شـــوقي وابداعـه المسرحى

جاء ابداع شوقى فى مسرحه الشعرى مواكبا للنهضة المسرحية فى مصر ، لكن هذه النهضة وان بدت فى أولها مختلطة المعالم ، لا تتبين فيها ملامح خاصة للشكل ولا للمضمون فالخلط بين المترجم والممصر والمعرب والمؤلف،وبين التاريخى والاجتماعى والسياسى والتراجيدى والكوميدى والهزلى ، وبين الكلمة الرفيعة والشعر الرصين ، والكلمة الدارجـة العامية المبتذلة . أو العامية المفصحة والزجل .

جاء شوقى اذن وحال المسرح هكذا ، فأراد أن يرتقى بالكلمة ، وأن يجرب هذا النوع الجديد من الانواع الادبية الذى لم يعرض على هذه الصورة فى الادب العربى ، وقد كان لشوقى محاولات تجديدية كثيرة فى الشعر ، حـاول فيها أن يقتحم مجالات لم تعـرفها العربية كالملحمة والقصة الشعرية القصيرة .

واتجه شوقى كغيره من الادباء الى التراث يستلهمه ، يمده فى ذلك عون من اطلاعه وثقافته فى الادب الفرنسى الذى عايشه زمنا ، فاتخذ منه نموذجا يحتذيه ، وتأثر بكثير من رواده وكبار شعرائه .

دخل شوقى اذا ميدان المسرح مزودا بشاعريته المرهفة ، ومقدرته على صياغة الكلمة الراقية وبث العاطفة السامية ، والدعوة الى كريم الخلق ، ورفيع السلوك ، وشارك غيره فى هذا المجال للارتفاع بمعنوية الفرد المصرى من خلال الرقى بأحاسيسه وتربية وجدانه وفكره .

فكان مسرح شوقى الشعرى الى جانب قصائده التى طالعت الناس كل يوم بجديد من بديع اللفظ ورفيع الاحاسيس حتى وفاته .

مسرح شوقى
الشعرى

كتب شوقى للمسرح مجموعة من المسرحيات الشعرية ، ولم يكن هذا اللون الشعرى موجودا من قبل فى الشعر العربى القديم ، ولكن بعض شعراء العرب فى العصر الحديث بدءوا كتابة المسرحيات الشعرية فى غير مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر .

وكان لبنان سباقا لنقل المسرح الغربى والفرنسى خاصة والتأثر به فى تأليف مسرحيات عربية الطابع والموضوع .

وتبعت مصر لبنان فى هذا المجال ، وكان أثر اللبنانيين والسوريين فى المسرح المصرى واضحا فقد نقل محمد عثمان جلال بعض مسرحيات موليير التى تساير المزاج المصرى المولع بالفكاهة والنكتة اللاذعة .

كذلك فقد ظهر فى المسرح المصرى بعض المسرحيات الغنائية ، أى التى تتخللها مقطوعا تغنائية ، يغنى بها مطرب على خشبة المسرح أو مطربة ، وكان ذلك ممثلا فى مسرح سلامة حجازى وعكاشة ثم مسرح الريحانى ومنيرة المهدية وملك وغيرها من المتأخرين .

وظهرت فى المسرح العربى والمصرى أيضا بعض سمات الشخصية العربية والروح الشرقية عامة ، وما كان يشغل أذهان الرأى العام العربى فى هذه المرحلة من حياته من تيارات وطنية وأخلاقية .

وغلب طابع الميلودراما أو المأساة على المسرح المصرى الجاد . وفى ظل هذا كله ألف شوقى مسرحياته الجادة وتأثر به .

فقد وضع سنة ١٨٩٣ وهو لايزال يطلب العلم بباريس أولى

مسرحيته الشعرية «على بك الكبير» وان كان قد أعاد كتابتها بعد ذلك بسنوات .

ويقوم مسرح شوقى فى صورته العامة على النمط الغربى من أنه يتناول فى كل مسرحية موضوعا يعرضه بواسطة شخصيات تتحرك وتتحاور على خشبة المسرح ، ويتطور الموضوع الى أن يصل الى أزمة ، ثم ينتهى بحل لتلك الازمة .

أما الروح التى يتناول بها الموضوع والافكار والاحاسيس ، والاتجاهات الاخلاقية فضلا عن أسلوب المعالجة الفنية ، والوسائل العقلية والجمالية فقد كانت شرقية عربية .

ومعلوم أن شوقى عند ذهابه الى فرنسا واقامته بها أكثر من التردد على مسرح الكوميدى فرانسيز وغيره من المسارح بباريس حيث شاهد كثيرا من روائع الادب المسرحى الكلاسيكى ووضع هناك أولى مسرحياته «على بك الكبير» وبعث بها الى السراى ثم انقطع بعد ذلك عن التأليف المسرحى ، وعاد اليه مرة أخرى فى أخريات حياته .

ومسرحيات شوقى هى :

مصرع كليوباترا ، ومجنون ليلى ، وقمبيز ، وعنترة ، وعلى بك الكبير . وهذه كلها من المآسى الشعرية .

وله ملهاة واحدة اجتماعية الطابع هى «الست هدى» وضعها فى آخر حياته ومسرحية نثرية هى «أميرة الاندلس» .

وتأثر شوقى فى مذهبه الفنى بالكلاسيكية الفرنسية ، ومال من بينها الى الكاتب المسرحى كورنى أكثر من ميله الى راسين ، وتراه يود أن يتخذ من المسرح مدرسة لعزة النفس الانسانية ونبل الاخلاق على نحو ما فعل كورنى[1] .

---

(١) مولود سنة ١٦٠٦ وتوفى سنة ١٦٨٤ م .

وكورنى هو صاحب مسرحيات « السيد » و « هوراس » و « بوليوكيت »
وامتازت شخصياته دائما بتمسكها بالمثل العليا .

وشوقى وان كان قد صور الغرام والمجنون به فى مجموعة مسرحياته مجنون ليلى ، ومصرع كليوباترة ، وعنترة ، فانه لم يصوره على نحو ما فعل راسين ، بل أخضعه لمبادىء الاخلاق وسطوة التقاليد بما فيها من عادات فرعية ، ومشاعر وطنية أو قبلية على نحو ما فعل كورنى فكليوباترة تضحى بحبها فى سبيل وطنها ، وليلى تضحى بغرامها لقيس الذى تحبه نزولا على التقاليد العربية التى لا تبيح زواجها بمن شبب بها وشهر بحبها فى شعره .

ونيتيتاس فى قمبيز تضحى بنفسها زوجة لقمبيز فداء لوطنها ، وهى كارهة للزواج من هذا الملك الفارس المغتصب .

ويرى أحد النقاد أن هذا الاتجاه الاخلاقى لا يخلو من اضطراب وشوائب وتناقض أحيانا فى مجموع مسرحياته ، اذ ترى فى « عنترة » البطلة « عبلة » لا تعبأ بتلك التقاليد العربية ، فلا تؤثر على عنترة حبيبها وابن عمها أحد . مع أن التقاليد كانت أشد صرامة فى حالة عنترة لانه أسود وابن أمة حبشية منها فى حالة قيس وكل ذنبه أنه ذكرها فى قصائد شعر وعرض بحبه لها .

ومهما يكن من أمر فان شــوقى تأثر بالمسرح الكلاسيكى فى بعض الجوانب وخالفه فى جوانب أخرى .. فمن وجوه الشبه :

أولا ـ الموضوعات التاريخية :

فالمسرح الاغريقى استقى موضوعاته من تاريخ الاغريق والرومان ومن أساطيرهم ومسرح شوقى اتخذ موضوعاته من تاريخ مصر وللتاريخ العربى . ولكن طريقة المعالجة الفنية اختلفت ، فقد عالج شعراء المسرح الفرنسيون من الكلاسيكيين موضوعاتهم التاريخية من وجهة لنسانية ، أما شوقى فقد عالجها من وجهة أخلاقية كما ذكرنا ، أو وطنية .

فكليوباترة لا تغدر بانطونيو لانها أحست بأفول نجمه وشروق نجم اكتافيوس ، فرغبت فى اغواء هـذا النجم الصاعد لانحـلال خلقها ، وسيطرة شهوة المجد عليها .. بل لسياسة وطنية عميقة ، وهى أن تترك قـادة الرومان يفنى بعضهم بعضـا لتنفرد هى بالسيطرة على مصر والشرق معا .

ونيتيتاس فى قمبيز لاتقبل الزواج من الملك الفارسى فرارا من حبها الفاشل لتاسو بعد أن انصرف عنها الى نفريت ، بل لتفدى وطنها الذى كان قمبيز يهدده بالغزو والسيطرة عليه اذا لم يقبل فرعون مصر أن يزوجه ابنته .

ورغم هذا التشابه بين مسرح شوقى ومسرح الكلاسيكيين الفرنسيين عامة وكورنى خاصة الا أن الاتجاهات النفسية والانسانية فى مسرح هؤلاء جاءت أعمق ، وأكثر ايحاء من الاتجاهات الاخلاقية والوطنية التى اصطنعها شوقى فى مسرحه مهما يكن نبل منزعه .

ثانيا : فانه اتخذ الشعر أداة للتعبير فى خمس من مسرحياته على نحو ما فعل الكلاسيكيون . والعجيب أنه يتخذ النثر أداة للتعبير فى مسرحية واحدة مع أن أحد أبطالها شاعر ومن المفارقات فى هذا أن يكتب مرة ثالثة مسرحية اجتماعية ويجعل الشعر أداته فيها مع أنها كوميديا شعبية ، وهى مسرحية «الست هـدى» التى تجـرى أحداثها فى حى الحنفى بالسيدة زينب .

والنثر بطبيعته أكثر ملاءمة للكوميديا ، وأقرب الى الواقعية فى تصوير بيئة شعبية معاصرة ، والشعر أكثر مناسبة للمأساة التـاريخية الغنائية كمأساة المعتمد بن عباد الاندلسى فى «أميرة الاندلس» .

ومعروف عند الكلاسيكيين أن الشعر أكثر ايثارا لديهم من النثر فى أعمالهم المسرحية .

ثالثا : فانه وافق الكلاسيكيين فى اختياره لموضوعات قاسـية أو

تراجيدياته من بين الموضوعات الجليلة التى تدور حول حيـاة الملوك والعظماء والابطال ، بينما اختص الكوميديا بالموضوعات الشعبية •

ولم ينظر شوقى الى ألوان أخرى من المسرح ظهرت فى عهده تناولت حياة الطبقة الوسطى النامية فى المجتمعات الحديثة ، مثل مسرح ابسن وبرنارد شو • ولكنه لم يتأثر بهذا الاتجاه المسرحى المعاصر له قـدر تأثره بالكلاسيكية الفرنسية التى صادفت هوى فى نفسه •

رابعا : ومن حيث البناء الفنى ، أو المعالجة المسرحية ، فانه آثر كذلك طريقة الكلاسيكيين فى عدم عرض مشاهد المعارك الحـربية على المسرح مكتفيا بالوصف على لسان الابطـال الذين شاركوا فيهـا أو المشاهدين لها ، وهكذا فعل فى كليوباترة فلم يعرض مشـاهد معارك أنطونيو واكتافيوس فى «أكتيوم» أو حرب على بك الكبير وأبو الدهب•

وربما عاقه عن ذلك ضيق المسرح ، وامكاناته • ومع ذلك فقد عرض شوقى بعض المشاهد العنيفة فى مسرحياته مثل ما فعل شكسبير ، ومثل ما فعل الرومانسيون معارضا بهذا الاتجاه الكلاسيكى عامة ، ومن تلك المشاهد العنيفة مشهد انتحـار انطونيوس ، وانتحـار كليوباترة هى ووصيفتاها ، وكذلك بعض المشاهد فى مسرحية عنترة •

خامسا : نجد أن شوقى بنى مآسيه على أزمات تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة ، وان كان هذا الصراع أقـل عمقا منه فى المسرح الكلاسيكى ، لانه لا ينفض ما يعتمل فى أعماق النفوس البشرية، ولا يجوب أغوارها ، ولا يكشف عن العقل الباطن ، فيطلع على تفاعل الغرائز وشهوات النفوس ونزواتها •

ولكنه على أية حال حـاول ، وان قصرت به وسائله ، وهـو أثر الكلاسيكيين وان بدأ ضعيفا ، قاصرا على عكس الحال فى المسرح الحديث الذى يعتمد فى صراعاته على تحليل الحدث من زواياه المختلفة اجتماعية وانسانية •

وقد خالف الكلاسيكية فى بعض الخصائص منها :

أولا : أنه لم يعتمد الوحدات الثلاث : الموضوع والمكان والزمان دائما ، فمن حيث وحدة الموضوع نجده فى كليوباترة الى جانب الموضوع الرئيسى وهو حب كليوباترة لانطونيو ، يعالج موضوعا جانبيا آخر هو حب حابى لهيلانة ، ويتطور هذا الحب الآخر بتطور المسرحية جنبا الى جنب مع الحب الأول للبطلين الرئيسيين •

ويرى بعض النقاد أن هذا التفريع عيب فى البناء المسرحى ، أو فى البناء الفنى للمسرحية ، لان المشاهد لا يرتكز انتباهه على موضـوع واحد يتابعه ، بل يشتت جهده فى تتبع الحدث فى الموضوعين •

وهناك موضوع ثالث يختفى وراء الاحداث الظاهرية فى المسرحية وهو الحركة الوطنية المناهضة للاحتلال الرومانى لمصر والتى تنمو فى أنحاء قصر كليوباترة وتتطور كذلك بتطور الاحداث وتسلسل الفصول•

أما وحدة المكان والزمان فغير ملتزمين فى «على بك الكبير» اذ ينتقل شوقى بين أمكنة وأزمنة مختلفة لا تحدها فترة زمنية محددة ، وكذلك المكان ينتقل بالمشاهد ، وبالاحداث بين القاهرة وعكا والصالحية •

ونلاحظ الامر نفسه فى مسرحية «مجنون ليلى» •

وربما كان خروجه على هذا النمط الكلاسيكى غير معيب لدى اتباع الاتجاه الجديد فى المسرح ، ذلك الاتجاه الذى حطم هذه الوحدات منذ ثار عليها الرومانسيين •

ثانيا : لـم يتقيد شوقى بانهـاء مسرحياته كلهـا (المآسى أو التراجيديا) بحدث مؤلم ومحزن أو فجيعة ، وان كان قد أخذ بها فى مسرحيتى كليوباترة ، ومجنون ليلى،لكنه خرج على القاعدة فى «عنترة»، اذ انتهت المسرحية بزواج عنترة من عبلة ، وزواج صخـر من ناجيه وهذان حدثان سعيدان •

وليس فى ذلك بأس ، ولكن الدكتور محمد مندور يأخذ على شوقى أنه يدعو الى بلبلة احساس القارىء والمشاهد لمحاولته دائما تخفيف

حدة الانفعالات التي تنتهي بها مآسيه فلا تؤدى ما رأى أرسطو من قبل أنها تؤديه وهو «التطهير» أو سل الخاتم كما يقول أبي طيلطيا بالنسبة الي الادب عامة •

ففى مصرع كليوباترة كان من المفهوم ، ومن دواعى الأدب المسرحى القوى أن تنتهى تلك المأساة العاتية بانتحار البطلين ، ولكن شوقى يأبى الا أن يصحب تلك الخاتمة المؤثرة ، أو الفاجعة بخاتمة أخرى مضحكة، هي زواج هيلانة من حابى وانطلاقهما الى طيبة ليعيشا سعيدين فى الضيعة التي أوصت بها لهما الملكة المنتحرة •

ولعل شوقى هدف بذلك الى غاية تتمشي مع مضمونه الذى يختفى وراء الاحداث الظاهرية للمأساة ، تلك الغاية التى تعطى الامل لشباب مصر رغم الاحداث والكوارث التى تحل بالوطن كى يأملوا فى مستقبل مشرق يبنونه هم على أنقاض الطغاة والذين يريدون بمصر سوءا •

وقد يكون ذلك غاية شوقى ، وربما تأثر بالطابع المصرى العام الذى لا يميل الى العنف ، فالشعب المصرى معروف بطيبته ، وأنه شعب غير دموى ، وأنه يحب العيش فى سلام ، وتاريخه كله مشاهد على ذلك •

وتلك الملاحظة التى أشرنا اليها تتكرر بصورة أخرى فى مسرحية «أميرة الاندلس» اذ تختتم المأساة بانهيار دولة المعتمد بن عباد الملك الشاعر صاحب أشبيلية ، وأسره هو وأسرته على يدى يوسف بن تاشفين ملك المرابطين ثم سجنه بأغمات فى شمال افريقية • ولكن لا يكتفى شوقى بانهاء المأساة عند هذه الفجيعة ، بل يأبى ألا ينعقد زواج بثينة ابنة الملك الامير على خطيبها حسون فى السجن نفسه •

ولعل الهدف نفسه الذى حلق فى وجدان شوقى فى مسرحيته كليوباترة هو الذى دعاه الى أن يمزج الفاجعة بالمفرحة ، ليفتح طاقة للامل ، واشراقه للحياة •

وقد يرى النقاد خلافا لرأيه ، لان ذلك عندهم كما قلنا يضعف من

أثر «الخاتمة» فى مآسيه ، ويجردها من آثار عاطفتي الخوف والشفقة التي ركز عليها أرسطو وظيفة للمسرح وجعلها وسيلة لتطهير النفس كما بينا .

وهذا القياس هو الذي أخذ به بعض النقاد ممن يتبعون نهج الكلاسيكية ويرى غيرهم من النقاد دور المسرح أو وظيفته غير ذلك ، وبخاصة عند اتجاه الواقعيين .

ثالثا : فان الكلاسيكية جعلت من أصولها ، وأسس مسرحها مبدأ فصل الانواع بمعنى أن الدراما تنقسم عندهم الى نوعين مأساة أو تراجيديا ، وملهاة أو كوميديا وعند الكلاسيكيين ينبغى أن تكون أحداث المأساة جملة من المآسى متتابعة الحلقات لا يتخللها أى مشهد مضحك أو أية فكاهة ، كما أن الكوميديا يجب أن تكون مهزلة خالصة . لاتجرى المأساة فى أى عرق من عروقها .

ولكن الرومانسية سخرت من هذه القاعدة مستشهد بمآسى شكسبير الخالدة التى لا تخلو من مشاهد ساخرة ضاحكة ، ومن شخصيات هزلية رائعة .

ولم يؤمن شوقى بقواعد الكلاسيكية فى هذا الاصل ، بل خرج عليه، فخرجت مآسيه بألوان من الفكاهة ، من مواقف ساخرة ضاحكة ، وشخصيات مضحكة مثل شخصية «أنشو» التى ابتدعها فى مسرحية «كليوباترة» و «مقلاص» فى «أميرة الاندلس» و (بشر) فى (مجنون ليلى) .

وفلسفة شكسبير والرومانسية فى مزج المأساة بالمشاهد المضحكة لها مبرر أن الحياة خليط من الاثنين ، المبكيات المضحكات ، ولافصل بينهما.

ويعقب مندور على ذلك بقوله : «وأكبر الظن أن شوقى لم يمد فى مسرحياته هذه الخيوط الضاحكة الا مجاراة للروح المصرية المولعة بالنكتة اللفظية والمرح الخفيف .

رابعا : لم يتمسك شوقى بضرورة فصل التمثيل عن غيره من الفنون كالرقص والغناء كما فعل الكلاسيكيون ، بل مزج مسرحياته كذلك بمشاهد راقصة وغنائية . ولعل هذا الأثر جاءه أيضا من بيئته المصرية والعربية ، فالعرب والمصريون جميعا يولعون بالغناء والطرب، والرقص ، وهو عريق فى تراث الامتين المصرية والعربية . ولمس شوقى بخبرته نجاح المسرح الغنائى المصرى المعاصر له ممثلا فى جوق سلامة حجازى ، وجوق أولاد عكاشة وسيد درويش .

مسرح تيمــور

بين التـــاريخ والمجتمــع

عرف محمود تيمور كاتبا للقصة القصيرة أولا ، وللرواية والمسرحية، وان كان شقيقه الاكبر محمــد تيمور عرف كاتبا للمسرح قبــل ذلك بسنوات عديدة على ما عرفنا •

وكان اهتمام تيمور منصبا على موضوعات مأخوذة من الحياة العامة فى القاهرة غالبا ، ومن بيئته التى عاشها فى درب سعادة خاصة ، واهتم بعرض نماذج شعبية من تلك البيئات القــاهرية ، وان كان قد خرج عنها أحيانا فى بعض قصصه ورواياته كقصة «حارس الجرن» «الشيخ جبة» ورواية «نداء المجهول» •

وعبر فى كتاباته القصصية فى أول الامر باللغة العامية ، أو العامية المفصحــة ثم كتب رواياته باللغــة الفصحى ، كما أعــاد كتابة بعض أقاصيصه بالفصحى بعد مرحلة من الزمن •

ومسرح تيمور فى معظمه كقصصه ورواياته يستمد موضوعاته من المجتمع ، وقد يجرى به بعض الاسقاطات السياسية • وتم عرض بعض مسرحياته فى مرحلة ما بعد الحــرب الثانية وحتى قيــام الثورة فى خمسينات هذا القرن • وعلى مدى عشر سنوات على وجه التقريب •

وكان تيمور قد بدأ كتابة المسرحية بمسرحيات قصيرة من هذا اللون الاجتماعى الخفيف الذى كان يكتبه أخوه محمد مثل « حفلة شــاى »• وتعرض لظاهرة حب الظهور فى المجتمع المدنى وتكشف عن أنماط متباينة من الناس ، تستدعى تصرفاتهم قدرا من الضحك •

وكذلك مسرحية «المنقذة» التى صور فى بطلتها بنت خليل بك شيخ

البلد صراع النفس بين الاعتراف بالجميل وانكاره[1] • وكانت هـذه المسرحيات القصيرة من ذوات الفصـل الواحد لكنه عـدل الى كتابة المسرحيات الطويلة التى تتنـاول كذلك بعض الموضوعـات التاريخية والاجتماعية •

ومن أشهر مسرحياته التاريخية «اليوم خمـر» عن قصة الشاعر العربى القديم امرىء القيس ، وما حـدث له بعد مقتـل والده الملك وقسمه بأن يأخذ بثأره من قاتليه من بنى أسد ، ولجوءه بعد ذلك الى قيصر ، ثم فشله فى الحصول على عونه لاسترداد ملك أبيه مما دفعه الى مغادرة القسطنطينية للاستعانة بمنافس قيصر كسرى ملك الروم ثم تعرف قيصر على نية الشاعر مما دعاه الى دس السم له ليقع فريسة قتيلا مسموما • ويموت معه الحلم الذى عاش له وسعى من أجله •

واليوم خمر من كلمة قالها الشاعر عندما بلغه مقتل أبيه وهو فى مجلس لهو وشراب حيث : اليوم خمر وغدا أمر • وذهبت مثلا يتردد على ألسنة العرب كلما حزنهم أمر أو دهمتهم مصيبة وهم فى حال من صفو العيش •

وهو وان استغل أحداث القصة القديمة فى بنائه الدرامى الا أنه حشر بعض الاحداث التى تبدو غريبة أو مستبعدة ، وان جاءت بهـا بعض الروايات ، كغرام ابنة قيصر وهيامها به ، واصطحاب ابنة عمه فاطمة التى خاطبها فى معلقته المشهورة :

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل •

وغيرة ابنة قيصر من فاطمة ، وما استدعته الغيرة من أحداث الى غير ذلك •

ويقول لنداو : «اليوم خمر وهى رومانسية الشاعر الجاهلى امرىء

---

(١) شوقى ضيف فى الادب العربى المعاصر فى مصر ص ٢٦٨ طبـع دار المعارف •

القيس الذى أقسم ليقلع عن الخمر والنساء حتى ينتقم لقتل أبيه •
ولكى ينفذ قسمه ذهب ليطلب مساعدة امبراطور بيزنطة بعد أن أعياه قتل أعدائه واستعادة ملك أبيه • ولكنه فى النهاية يقع فى مكائد البلاط فيهجر حياة الترف ويعود الى الصحراء •

والمسرحية جميعها عبارة عن أغنية غير مقنعة فى تمجيد الصحراء •

وعلى الرغم من هذا •• فان المسرحية ككل أكثر ملاءمة للقراءة منها للتمثيل[1] •

ويقول محمد عطا ان تيمور قدم المسرحية للمسرح سنة ١٩٤٩ وتقع فى ستة فصول حافظ فيها الكاتب على الرواية التاريخية ما أمكنه ، فامرؤ القيس الشاعر الذى عاش أول حياته للشعر واللهو والعبث والمجون ، ثم شاء القدر أن يقتل والده الملك مجر ، وأن يحمل هو عبء الثأر لابيه من بنى أسد •

وقد استطاع أن يقتل فيهم ، ولكنه لم يقض عليهم القضاء المبرم• وتنصرف عنه القبائل التى كانت تؤازره ، ويعمد المنذر بن ماء السماء الى اهدار دمه ، فاذا هو يتوجه الى القسطنطينية (وبعض الروايات العربية تذهب هذا المذهب) ، ويلتجىء الى القيصر ليعينه على العودة الى بلاده،واسترداد عرش أبيه ، ولكنه لم يبلغ مأمله ، ولم ينل قصده•

وقد ختم الكاتب الرواية بهرب امرىء القيس من القسطنطينية بعد أن يئس من مساعدة الروم وبعد أن علم القيصر أن امرأ القيس بمعونة ابنة عمه فاطمة ، وبعض أعوانه للعرب تنازعه نفسه الى العودة الى بلاده ، والالتجاء الى كسرى عدو قيصر •

وهى نهاية قد اهتدى اليها الكاتب بعد أن تضاربت بشأنها الروايات العربية تضاربا شديدا ليختم بها روايته ، فكان موفقا •

---

(١) دراسات فى المسرح ص ٢٤٩ •

والرواية تقوم على حياة امرىء القيس ، حياته اللاهية ، وحياته التى احتمل فيها عبء الكفاح والجهاد وطلب الثأر ، فهى حافلة بالمناظر ، جياشة بالعواطف ، ترى فيها ما يهيىء المرء لنفسه ، وما يخبىء القدر له ، وكلاهما خطان متوازيان لا يلتقيان .

والرواية فيها شعر لامرىء القيس ، وفيها فصاحة عربية . وقد سوغ الكاتب لنفسه ذلك (أى الجمع بين الشعر والنثر) لان الجو كان أغلبه عربيا صرفا .

حقا ان فى الرواية شخصيات يونانية ، وكان الاحجى ألا يجرى على لسانها هذه اللغة المبتدية أو الفصحى . كان عليه — على الاقل — أن يحاول أن يقرب حديثهم الى لغتهم باشاعة التشبيهات اليونانية ، وعدم ربط الجمل ، وتقديم الاسماء على الافعال ، حتى يحس المشاهد بأن المتحدث أجنبى .

والكاتب يجنح فى بعض الاحيان الى الغلو فى الفكرة ، ففاطمة ابنة عمه التى لم تتزوج من قبل ، ويبدو عليها الجمال ، وتضج بالفتنة ، يذكر لابنة قيصر التى أحبته أنها متزوجة ولها تسعة أولاد ، والمرأة التى تنسل هذه الاعداد ان بدت فى أندر الحالات فاتنة الا أنها تضحى مترهلة ، ولا يكون لها نشاط الفتاة وصباحتها .

ومن هذا العنصر أو الشطط فى الفكرة أنه جعل ابنة القيصر تسعى مرتين الى امرىء القيس فى حانة وضيعة ، وليس هذا شأن أبناء القياصرة فى ذلك العصر والاوان . نحن ان استسغنا — وهذا نستبعده أيضا — حب ابنة القيصر لعربى ، وان جرى فى عروقه الدماء الملكية لا تسوغ هذه الشعبية التى تتنزل بابنة القيصر الى أن تلقى حبيبها أو تبحث عنه بنفسها فى احدى الحانات التى يذهب اليها أوساط الناس وأراذلهم .

ولاشك أن الكاتب أجاد وصف حياة الدعة والترف لانه خبرها وعلم أمرها الشىء الكثير ، فليست بغريبة عليه ، أو بعيدة عن مرأى عينيه .

والكاتب لم يتعمق النفس الانسانية ، ولم يتغلغل الى طياتها ، ولعله فعل ذلك لان هذا مكانه القصة ، لا الرواية المسرحية ، ولانها رواية حياة انسان نقلها الينا فى لطف ويسر»[1] •

ابن جـــــلا :

وهى المسرحية الثانية لمحمود تيمــور التى اقتبس موضوعها من التاريخ العربى ويختاره هذه المرة فى المرحلة الاسلامية ، فى عصر الدولة الاسلامية ، والشخصية التى تدور حولها احداث المسرحية هذه المرة ليست شخصية ملك ولا ابن ملك لكنها شخصية قائد عربى عظيم عرف بحزمه وقوته وسيطرته وجبروته • أعنى القائد الفاتح الحجاج الثقفى صاحب العراق ، وأحد أركان الدولة الاموية وقادتها العظام •

وكما اختار محمود تيمور اسم مسرحيته عن امرىء القيس من عبارة ندت على لسانه عندما سمع بمصرع ابيه وهو فى مجلس شراب ولهو ، فقد اختار المؤلف هذه المرة عبارة ينعت بها الحجاج نفسه جاءت على لسانه فى خطاب له مشهور يقول فى أدلة :

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا   متى أضع العمامة تعرفونى

والمسرحية تتبع الاحداث الهامة التى خاضها الحجاج فى العراق ، واستمد مادتها من كتــاب التاريخ ، ولا يكاد فى بنائه أو « تكتيكه » المسرحى يخرج عن الخطوط الرئيسية لمسرحيته « اليوم خمــر » والتى أشرنا الى بعض ملامحها ونقلنا لاحد النقاد عرضا مستفيضا لها •

ويعمد فيها كذلك الى الأسلوب الرصين واللغة الفصحى الرفيعة المستوى والتى تليق بجو المسرحية العام ، كما يقتبس أقوالا مشهورة للحجاج • والاحداث فيها وبلاغة العبارة ، تطغى على البناء النفسى للشخصيات ، أو النمو الداخلى والخارجى لهــا مع تطور الاحــداث

---

(١) محمد عطا فى رأى فى ادبنا المعاصر ص ٩٣ طبع مكتبة نهضة مصر بالفجالة سنة ١٩٥٨ •

وتعاقبها خلال فصول المسرحية ، مع أن هذه الشخصية التى أدار حولها الممثل الدرامى ، كان يمكن أن يجعلها شخصية خـالدة من شخصيات المآسى الكلاسيكية المشهورة كشخصية «يوليوس قيصر» ، أو «السيد» أو غيرها من الشخصيات التاريخية العظيمة التى خلدها المسرح .

واختار من التاريخ العربى القديم قصة الحب الشهيرة بين الفارس العربى الشاعر الاسـود عنترة بن شـداد وابنة عمه عبلة وأسماها «حواء الخالدة» . وقد استهوت هذه القصة الغرامية كثيرا من أدباء العروبة منذ بدء النهضة فى القرن التاسع عشر وحتى أخريات القرن العشرين فألفوا فيها المسرحيات الشعرية والنثرية والقصص .

وخلدها شوقى بمسرحيته «عنترة» .

ولمحمود تيمور مسرحيات أخرى تاريخية أقل شهرة مثل مسرحية «سهاد أو اللحن التائه» ويقع فى ثلاثة فصول باللغة الفصحى[1] .

وله مجموعة مسرحيات اجتماعية منها «المخبأ رقم ١٣» و «قنابل» و (أشطر من الشيطان) .

وأخرج المسرحية الاولى فى أثناء الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤١ وكانت مصر واقعة فى دائرة تلك الحرب ، واكتوت بلظاها ، فتساقطت عليها قنابل الطليان والالمان ، وعانت مدنها وبخاصة الاسكندرية منها عناء شديدا . وأعقبها بالمسرحية الثانية «قنابل» أيضا من وحى الحرب وتتحدث عن هجرة أبناء المدن الواقعة تحت سطوة الغارات الى الريف بعد أن تناسوه وأهملوه فعادوا اليه مضطرين تحت الحاح تهديد الهلال وتساقط القنابل على الرءوس .

وموضوع الملجأ رقم ١٣ يتلخص فى لجوء جماعة من الناس من أبناء

---

(١) طبع عيسى البابي الحلبى سنة ١٩٤٢ وعلق عليها محمـود عبد الغنى حسن فى المصور سنة ١٩٤٣ ، مجلد ٢ أول يناير ١٩٤٣ .

حتى واحد الى المخبأ القريب فور انذارهم بالغارة . وهذه الجماعة تضم نوعيات متباينة من البشر ، ويقول لنداو ان اختيار اسم رقم ١٣ له دلالة رمزية تشاؤمية ، وقد اختار عدد ١٣ كذلك للجماعة التى آوت الى المخبأ .

ويبدأ بعرض الجماعة التى اضطرتها ظروف الغارة الى الاجتماع فى هذا المخبأ المغلق وهم «نبيل بك» وتمثل الطبقة الراقية فى المجتمع ، ودهب أفندى من طبقة الموظفين وقشقوش الطفـل ماسح الاحذية ، وعفاف الغانية ، وبسبوسة العجوز من الطبقة الدنيا ، والفولى بائع السميد أو الكعك ، والشيخ عميشة الابله الاخـرس وبهجت الناعم ، وشكيب بك ، ومحاسن هانم ... الخ .

ويبرز الفصل الاول اجتماع هذه الجماعة بعد الغارة فى داخل المخبأ وقد بدت منهم بعض التصرفات والمواقف المضحكة التى تكشف عما بين هؤلاء الافراد من تناقض فى العادات والسلوك ، والاخلاق ثم تسقط قنبلة قريبة فتهدم مبنى مجاورا ويغلق باب المخبأ على من فيه فينتاب الجميع الفزع ولا يجدون مخرجا ، ويضطرون الى قضاء الليلة فيه .

ويظهر الفصل الثانى هذه الجماعة بعد قضاء تلك الليلة الليلاء وقد مضى عليهم يوم بأكمله ، لم يتذوقوا فيه الطعام ، ويظن الجميع أن ساعتهم قد اقتربت وأنهم سيدفنون فى هذا المخبأ ولا يشعر بهم أحد ، ويتطلع الجميع الى بائع الكعك لانه الوحيد الذى يملك الطعام فيتقربون اليه ، وينسى الجميع ما بينهم من الفوارق فى هذه المحنة .

وفى الفصل الثالث يحسون بأن شيئا ما يحدث لان فرقة الانقـاذ بدأت تكشف عن مدخل المخبأ لاخراج من فيه واسعاف من يحتاج منهم الى اسعاف بسبب الجوع والعطش .

ومن خلال تلك الاحداث فى فصول المسرحية نجد تيمور يعرض كما قلنا لجال الافراد على مختلف طبقاتهم وهوياتهم عندما يتناوبهم خطر

دامهم يهدد حياتهم فينسون ما بينهم من خلافات ليشغلوا بالبحث عن مخرج لما هم فيه من المأزق المهلك ، ولاحساسهم بالموت يقترب منهم .

فهذا الفتوة المفتون بقـوته بائع الكعك يبدو على طبيعته انسانا يخشى الموت كما يخشاه أضعفهم فينتابه الفزع بمجرد سماع انفجار القنابل ، ويعود معظمهم الى طلب البركة والدعاء من الشيخ عميشة عل الله يستجيب له فيفرج الغمة .

فهؤلاء جميعا على اختلاف انتماءاتهم وطبائعهم ومكانتهم الاجتمـاعية يتوحدون أمام الخطر حتى اذا ما شعروا بأنه قد زال عنهم عادوا الى ما كانوا فيه .

والموضوع فى مضمونه طرق فى المسرح والقصص وخاصة المسرح الحديث والمعاصر وكذلك فى السينما بعد الحرب العالمية الثانية وشهدنا فى الستينات مسرحية «سكة السلامة» لسعد الدين وهبة يتحـدث عن جماعة ضلت فى الصحراء وقد جمعت بين صنوف من البشر تقترب من جماعة تيمور ففيهم الأستقراطى ، والغانية ، والقـواد ، والشيخ ، والوصولى ، والريفى البسيط الى غير ذلك .

هذا وقد كتب تيمور هذه المسرحية أولا باللغة العامية ، ربما لتأخذ طريقها الى خشبة المسرح وتكون معبرة عن واقع الحياة ناطقة بما ينطق به الناس ، ولكنه عاد الى كتابتها بالفصحى لتكون نصا أدبيا مقروءا ، كما فعل توفيق الحكيم فى مسرحياته الذهنية ، وكما فعل تيمور نفسه فى بعض أقاصيصه ورواياته .

ويحاول تيمور فى هذه المسرحية أن يحلل الشخصيات التى جمعها فى هـذا المأزق وتحت سقف واحد ليخرج ما فى خبـايا نفوسها من أحاسيس ومشاعر ، وتكوين داخـلى من ظروفها المحيطـة وواقعها الحيوى .

ولهذا تعتبر المسرحية من نوع كوميديا الشخصيات ، التى يتبع

فيها الموقف الكوميدى من تناقض المواقف ، وتقابل التصرفات والمفاهيم واختلاف الطبائع والعادات •

قنـــــابل :

وأما المسرحية الثانية قنابل فتدور حول هجرة أهـل بعض المدن المعرضة لقصف الطائرات الى الريف • وهى كوميديا قريبة الشبه من المخبأ رقم ١٣ • وفى هذه المسرحية يوجه المؤلف سخريته الى سكان المدن الذين تناسوا الريف وهو فى وقت السلام والامن ولم يتذكروه الا وقت المحنة والشدة • فتسابقوا الى الريف ليعيشوا بين أهله ، بين الفلاحين وعند شعورهم بالامان يتناسون مرة أخرى فضل الريف عليهم فيعودون مرة أخرى الى المدينة •

ويكشف فى المسرحية عن رياء بعض أفراد المجتمع ، فى المدينة ، داعيا الى اصلاح الريف والفلاح وذكر أياديه على مصر وسكان المدن •

وبهـذا كما يرى لانداو فـانه يعد فى هذا اللون المسرحى مصلحا اجتماعيا أو داعية الى الاصلاح •

وبعد فان محمود تيمور الكاتب القصصى قد استغل اتجاهه وتفوقه فى فن القصة فى كتابة المسرحية ، الا أنه لم يوفق فى مسرحياته التاريخية توفيقه فى مسرحياته الاجتماعية ، كما أن حسه الكوميدى قد أضفى على مسرحياته الاجتماعية تلك الروح الفكاهية العذبة •

ويقول كثير من النقاد ان محمود تيمور فى لغته العامية أخف دما منه عندما يكتب بالفصحى ، وان كان للفصحى مجالها وجلالها ومكانتها كما يقـول هو مدافعا عن هـذا الاتجاه الذى التزم به منذ سنوات الاربعينات ، فلم يعد يكتب قصصا ولا مسرحيات الا باللغة الفصحى معللا ذلك بأسباب مختلفة •

مسرح الحكيم فى الدور الثانى
القضايا السياسية والمسرح الذهنى

بعد عودة الحكيم من فرنسا واجه أمرين فى المسرح والحياة الاجتماعية والسياسية فى مصر ، فأما المسرح فقد كان لا يزال يزرح فيما كان يغله ويغشيه ، ويقيد خطوه نحو مسرح راق من بعض العيوب والنقائص التى شابته منذ ما قبل الحرب الاولى وطوال أوائل العشرين مما أشرنا اليه فى حينه • وعبر عنه الفريد فرج فقال :[1]

«لقد كان المسرح قبل أكثر من ثلاثين سنة قد انحرف انحرافين خطيرين : الفارس Farce الهزلى المغرق فى التبذل والاسفاف والتلفيق، والميلودراما الحاشدة بالفواجع الملفقة الغارقة فى دموع التماسيح ، الصاخبة بالصرخات الكاذبة » •

ودفع هذا التبذل بتوفيق الحكيم،وقد عاد من فرنسا مزودا بالخبرة فى هذا الفن باتصاله عن قرب بالمسرح الفرنسى فى عاصمة النور باريس، دفعه الى رفض الواقع المسرحى فى مصر وما يقدم من خلاله للناس والى رفض ما قدمه هو من قبل من مسرحيات لفرقة عكاشة وغيرها • واعتبر هذا اللون من الكتابة ضربا من العبث •

ولم يكن غريبا أن يكون أول انتاجه للمسرح بعد العودة «أهل الكهف» من هذا اللون الذى أطلق عليه مصطلح «المسرح الذهنى» ، وكأنه بذلك أراد أن يخرج بالكلمة المؤداة عن طريق المسرح من مجرد التسلية والتهريج والفرجة ، ودغدغة عواطف الناس بأحاسيس فجة كما كان الحال فى مسرح الميلودرام الى آفاق أخرى ، ويرتفع بها الى مستوى آخر عن طريق الفكر ، والاحاسيس النبيلة،والعواطف الراقية•

---

(١) دليل المتفرج الذكى الى المسرح ص ٧٨ •

وهكذا اتجه توفيق الحكيم الى هذا اللون ليحقق لنفسه مطمحا فى مجال الكلمة المكتوبة على تلك الصورة الادبية المسرح ، وليستغل هذا الضرب من التعبير الحوارى الذى برع فيه ليبلغ ما يدور فى خلده وما يشغل باله من قضايا العقل ، والمجتمع ، والقلب .

وتقل يوسف الشارونى فى حوار خاص مع توفيق الحكيم بعض أفكاره حول المسرح الذهنى ولم تحول اليه بعد عودته من فرنسا : يقـــول :(١)

ولاشك أن لثقـــافة توفيق الحكيم العربية من ناحية ، ولثقـــافته الاوروبية واطـــلاعه على المسرح الفلسفى من ناحية أخرى ، أثره فى المسرح الذهنى لديه .

أما توفيق الحكيم فانه يبرر التجاءه الى هذا اللون من المسرحيات بأنه أراد أن يعمل على ادخال المسرحية كقالب أدبى معترف به فى الادب العربى ، وأنه فى سبيل الوصول الى هذه الغاية وجد أنه لابد من ادخال التفـــكير الفلسفى كأساس من أسس المسرحية ، لان الادب العـــربى النثرى كان قد تخلص من السجع ، واتجه الى المادة الفكرية . فكان العقاد يكتب عن المفكرين الانجليز وطه حسين يكتب فى تحليل التاريخ الادبى . وعن طريق المسرح الذهنى جعل توفيق الحكيم أدباء اللغة العربية يعترفون بالحوار قالبا أدبيا . وفى الوقت نفسه خلص مسرحه من الاعتماد أساسا على المواقف المضحكة أو المبكية التى كانت تعتمد عليها المسرحيات المؤلفة بالعربية حتى ذلك الوقت» .

ويعلل الحكيم لجوءه الى هذا اللون تعليلا آخر اذ يقول انه عندما عاد من أوروبا وجد أن المسارح تختفى من القاهرة مثل مسرح عكاشة ومسرح منيرة المهدية ، فألف لمسرح غير موجود ، أى أن تمثيلها من فرقة

---

(١) دراسات فى الادب العربى المعـــاصر ليوسف الشارونى ص ١٩ «عن حديث خاص بينه وبين توفيق الحكيم» . طبع المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

معينة ، وعلى مسرح معين فى تاريخ معين لم يكن أمرا محددا واضحا أمامه ، وهو يقول فى ذلك ان همه كان أن يفصل مسرحياته عن المسرح ويلحقها بالادب لان الادب فى بلادنا أكثر استقرارا واستمرارا وارتفاعا فدفعت بمسرحياتى الى المطبعة متجاهلا المسرح — الذى كان وقتئذ فى حالة احتضار حقيقى — وكان لى ما أردت من ايجاد جمهور للمسرحية المطبوعة ، يطالعها فى كتاب ، باعتبارها أثرا فنيا مستقلا بذاته»[1] .

ويقول توفيق الحكيم موضحا هدفه الى هذا الاتجاه الى المسرح الذهنى :

ان مسرحياته تلك لم يكن التمثيل هو الحافز له لتأليفها وذلك كما يقـــول :

«لان كلمة التشخيص (التمثيل) التى عرضتنى للاهانة فى بدايتى الادبية مازالت ترن فى أذنى ... كلا ... بل هدفى الاول هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب وفكر»[2] .

ويرى اسماعيل أدهم أن من دوافع توفيق الحكيم الى هذا اللون الذهنى التجريدى طبيعته الخاصة ، وبناؤه الداخلى . وميله الى التأمل والاستبطان .

عاد توفيق الحكيم الى مصر ، وهاله ما رأى من تخلف فى جوانب متعددة من جوانب الحياة ، ولما كان الكاتب ضمير الامة ، وقد أبان عن ضميرها فى مؤلفه عودة الروح ، وكشف عما تختفى وراء هــذا الظاهر المتخلف من باطن عظيم ، يحتـــاج من ينفض عنه التراب ليبعث بعثا عملاقا يتحدى الزمن والتخلف ، فقد عاد من أوروبا ليرى من جديد حالا لا تسر ظاهرها ، فأراد أن يستبطن وينبش هذا الظاهر ليبحث عن

---

(١) دراسات فى الادب ، نقلا عن مجلة الآداب البيروتية عدد يوليو سنة ١٩٥٣ .

(٢) زهرة العمر ص ١٧٨ .

مدينته ، من خلال هذا التراث الديني والمعنوى وأراد أن يربطه بتراث فكرى خالد ، هو التراث اليونانى ، ليتعانق التراثان فى أفق المعرفة الحديثة التى يقدمها الاديب لاجيال مصر من شبابها وقارئيها وعن طريق هذا اللقاء بين تراث الامة وضميرها الغائب ، والتراث الفكرى العالمى ممثلا فى فكرى الأغريق وثقافتهم حاول توفيق الحكيم أن يبنى هـذا الصرح الجديد لاعماله المسرحية التى تهدف الى أهداف بعيدة وقريبة ، فهى تناقش على مستوى فكرى رفيع بعض قضـايا عصرية السياسية والاجتماعية والفكرية والعقدية ، وهى تسمو بالكلمة الى مستوى من الحوار الرفيع ، وهى ثالثا تبث من خلال هذا الحوار نماذج من الفكر والتأمل والقيم السامية .

ويقرن أحد النقاد بين مضمون « عودة الروح » و « أهل الكهف » فيقول :[1]

«وقد كنت أتوقع من نقاد الاجيال المختلفة الذين اكتشفوا «مصر» فى «أهل الكهف» أن يكونوا على درجة عالية من التماسك المنهجى الذى يتيح لهم فرصة الكشف عن صلات القربى بين «عودة الروح» و «أهل الكهف» . ولكنى فوجئت بأن أولئك الذين استقبلوا « عـودة الروح » بترحاب شديد ، قابلوا أهل الكهف بفتور أشد ، ان لم يكن بالتعريض والتجريح ، فقد وصفها المفـكر التقدمى العظيم سـلامة موسى بأنها مسرحية تعادى التقدم ، ذلك أن مؤلفها لم يدع أهل الكهف يشاركون أبناء أمتهم المنتصرة فى الاستمتاع بآيات المجتمع الجديد الذى ما كان ليتم بناؤه لولا نضالهم الثورى وكفاحهم المجيد[2] .

ويقول محمود أمين العالم[3] بأن أهل الكهف هى الصـدى المركز

(١) غالى شكرى فى «ثورة المعتزل» دراسة فى أدب توفيق الحكيم نشر مكتبة الانجلو سنة ١٩٦٦ وراجع يحيى حقى فى خطوات فى النقد ص ٩٣ وما بعدها ، طبع مكتبة دار العزونة .
(٢) المصدر السابق نقلا عن كتاب «الادب للشعب» لسلامة موسى .
(٣) فى الثقافة المصرية ، طبع دار الفكر الجديد ببيروت ، ١٩٥٥ .

للفترة السوداء التى عاشتها مصر فى قبضة اليد الحديدية وحكم اسماعيل صدقى • وباختيار المؤلف لمأساة الزمن فقد اختلاز اليأس والاحساس بالعدم •

ومع أن أهل الكهف باعتبارها بداية لهذا الاتجاه الجديد فى مسرح الحكيم فى مرحلة ما بين الحربين،وقد بينا ظروفها الاجتماعية والسياسية — مع أن هذه المسرحية قد اثارت كثيرا من الجدل منذ كتابتها ، وعرضها على المسرح سنة ١٩٣٥ بين مؤيد ومعارض ، الا أن اختلاف وجهات النظر حـول هـذه المسرحية وماشاكلها من المسرح الذهنى تكشف عن التيارات الفكرية والسياسية التى كانت تختلج فى المجتمـع والوسط الثقافى المصرى فى تلك الاونة • والتى سنعرض لهـا عند حديثنا عن الطور الثالث طور ما بعد الثورة من سنة ١٩٥٢ وحتى الان •

هـذه الوجهات من النظـر كانت متباعدة تبـاعد العقائد الفكرية لاصحابها من النقاد ومعلوم أن الاتجاه اليسارى فى المجتمع المصرى قد أخذ طريقه الى الظهور بوضوح فى الفكر المعاصر بين كثير من المثقفين المصريين ، ومنهم من غالى فى هذا الاتجـاه بميله الواضح أو اعتناقه للفكر الشيوعى من أمثال محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ، وعبد الرحمن الخميسى ، ومن قبلهم جميعا سلامة موسى ومحمد مندور•

وقـد احتضن الجنـاح اليسارى فى الوفد كثيرا من أصحاب هذا الاتجاه • ووقف كثير منهم ضد أدب المرحـلة السابقة فى العشرينات والثلاثينات وحتى منتصف الاربعينات أى أدب ما قبـل الثورة بصفة عامة ، وهاجموا رواده الكبار أمثال طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم•

ونال توفيق الحـكيم قـدرا كبيرا من الهجـوم من اليسـاريين والشيوعيين خاصة وعلى رأسهم جماعة «فى الثقافة المصرية» عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم ومن والاهما •

ويمكن أن نعرض لوجهتى النظر لنرى مدى ما بينهما من فوارق ، وما يكشف عنه الرأى من اتجاهات فكرية وعقدية فى الفن والحياة •

يقول توفيق الحكيم فى مفهوم الفن والادب بصفة عامة : «

ان الانسان الاعلى ليس ذلك الذى يصنع كل شىء فى فمه ، ولكنه ذلك الذى يشعر بحاجته الى متع معنوية ، وأغذية روحية ، وأطعمة ذهنية ، لا علاقة لها من قرب أو بعد بضرورات حياته الجثمانية أو المادية . هذا هو الفرق الوحيد بين الانسان والحيوان فالحيوان لايحتاج الى أن يطرب لبيت من الشعر أو لصوت من الغنـــاء ، أو لتمثال من الرخام ولا يمكن أن يخطر له على بال وجود عالم آخر غير عالم الاكل والشرب والمأوى .

كل فضل الانسان على غيره من المخلوقات أنه ارتفع الى العناية بأشياء معنوية لا تتصل مباشرة بطعامه وشرابه ومقومات حياته المادية، وهذه الاشياء سماها فيما سماه بالفن والادب»[1] .

فالحكيم اذن يرى فى الادب عامة متعة فكرية وروحية ، وليس مجرد تعبير عن رغبات مادية ، أو دعوة الى متطلبات الحياة اليومية .

وقد دفع هذا الاتجاه المتسامى عند توفيق الحكيم ونظرته الخاصة للادب دعاة المذهب الواقعى والمادى ، أو أدباء اليسار الشيوعى فى مصر الى معارضته . يقول العالم عن مسرحية أهل الكهف :

ان الحكيم يجعل الزمن ضد أشخاص مسرحيته لا معهم . وهذا عنده يمثل اتجــاها رجعيا نابعا من عجــائز مصر والاساطير المصرية القديمة التى روجها الكهنة .

وهو فى هذه المسرحية «هروبى» لانه يجعل أشخاصها يهربون من الزمن ، ومن الاحداث ، لانهم تمثلوا فى الزمن الحرمان والوحـــدة والضياع ، لان كلا منهم فقد شيئا .

---

(١) تحت شمس الفكر ، ص ٨٠ .

فالراعى يطنجا فقد غنمه ، ومرنوش فقد زوجته وابنة ، وشليتا فقد عشيقته وابنه دقيانوس ، فعادوا جميعا الى الكهف ، الى الموت .

ولهذا يرى فيها العالم سلبية وهروبا ، لانها لم تترجم عن انفعال الشعب المصرى فى كفاحه ضد الحكام والمستعمرين فى فترة اشتد فيها الكبت ، واشتدت فيها المقاومة من ناحية الشعب . وينتهى الى القول :

«حقا ان الزمن الاسود والبعث الغيبى كان فى مصر القديمة ومازال فى بعض أمثلتنا الشعبية ، الا أن الزمن والبعث فى مضر القديمة كانا خطة تآمرية مكنت الكهنة من نهب أموال الشعب واستنفاد طاقاته ، كان البعث أسطورة من صنع الطغيان والاستبداد تجعل من الزمن خصما عليك ، لا حليفا لك حتى يتمكن من سلبك واستعبادك واستعباد أبنائك باسم الزمن الاسود . حتى تتمكن من أن تجعـلك أعزل محروما من الايجابية ، ومن القدرة على الثورة ، من القدرة على أن تفهم أن الزمن حليف حى لك ، ومظهر متطور لواقعك الحقيقى ، وأداة مثمرة فعـالة فى كفاحك ضد أعداء الحياة» .

«حقا ان أهل الكهف قصة مصرية تعكس فهما مصريا للزمن يرتبط بأشد العصور نكوصا ورجعية وتعسفـا ، ويتفق مع مشـاعر الهروب والغربة ، ويؤكد فلسفة التخاذل والهروب ، ويحارب العقل والبصيرة، ويدافع عن الغيب واللامعقول .

انه لا يجعل من الزمن وقودا نغذى به معركة الحياة ضد أعـداء الحياة ، بل يتخذه كهفا عدميا مظلما»[1] .

لقد كان منطلق الحكيم اذن مخالفا لمنطلق هؤلاء الذين عارضوه فى نظرتهم الى الادب والفن والفكر والعقيدة التى ينبغى أن يتحلى بها المصرى المعاصر ، لقد كان الحكيم يسير فى اتجاه غيره من رواد الادب والفن من جيل العمالقة الذين وضعوا أسس النهضة الفكرية والادبية

---

(١) فى الثقافة المصرية ، ص ٨٨ .

فى مصر منذ أخريات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين من أمثال الطهطاوى وعلى مبارك وعبد الله فكرى والشيخ محمد عبده وجمال الدين الافغانى والمنفلوطى والعقاد وطه حسين ولطفى السيد وقاسم أمين والزيات ومصطفى صـــادق الرافعى ومحمد حسين هيكل وأحمد شوقى وأحمد أمين وزكى مبـــارك وعلى عبد الرازق ومصطفى عبد الرازق ، وعبد العزيز البشرى • وغيرهم ممن وضعوا أسس هذه النهضة الفكرية والادبية فى مصر والذين كانوا وان تنوعت اتجاهاتهم يحافظون على أسس لا يحيدون عنها فى دعواتهم التجديدية ، وفى ارساء دعائم الشخصية المصرية والعربية فى هذا العصر ، هذه الدعائم التى تتمثل فى التراث بكل عناصره القـــديمة من العقيدة والفكر والأدب ، والتراث الشعبى ، والتاريخ بأمجاده فى مصر القديمة والتاريخ العربى والاسلامى ، وتزكية الروح العربية ودعمها بالحرص على اللغة الفصحى تعبيرا وابداعا وتزكيتها واثرائها بما يدخل عليها من استخدامات وأساليب وتعبيرات وألفاظ مستحدثة أو معربة أو دخيلة مع الحفاظ على أبنيتها التقليدية وقواعدها الاساسية التى لا تخل بكيانها العام ولاتذهب برونق فصاحتها • كذلك الحفـــاظ على روح العقيدة الاسلامية لانها جـــزء لا يتجزأ من الكيان الانسانى للانسان العربى والمصرى عاش فى وجدانه ما يقرب من خمسة عشر قرنا والانتماء المصرى للارض والتاريخ المصرى المجيد ، والاحساس بعراقة المصرية وتوارثها فى مجموعة من المعتقدات وصور الحياة والسلوك ، والعادات التى توارثتها الاجيال وعاشت فى وجدانها وهى تتكشف كل حين كلما بدت مناسبة لتؤكد هـــذه الروح العـــريقة والتى عبر عنهـــا أكثر من كاتب وأفصح عنها توفيق الحكيم بوضوح فى «عودة الروح» وأكثر من مسرحية من مسرحياته •

تلك اذا هى الدعائم التى أقام عليها أدباء هذا الجيل الذى ينتمى اليه توفيق الحكيم فكره وحاولوا أن يوفقوا بين هذه الدعائم والبناء الجديد الذى يقيمونه مستمدين عناصره من الحضارة الجديدة،الحضارة التى عرفت بالحضارة الغربية وهى فى الحقيقة حضارة انسانية عـــامة لانها ثمرة مجموعة من الحضارات المتعـــاقبة أسهمت فيها كان آخرها

الحضارة العربية الاسلامية التى أعطت هذه الحضارة الحديثة كثيرا من لبانها وتغذت عليها منذ العصور الوسطى وعصر ازدهار الحضارة العربية الاسلامية عن طريق كثير من نقاط اللقاء بين العالمين العربى الأسلامى والأوروبى عبر الشرق الادنى وشمال افريقيا والاندلس ، وفى حركات الالتحام والاحتكاك والصراع بين الحضارتين فى الصراع بين العرب والمسلمين وبيزنطة ، وبينهم وبين الصليبيين فى الشام ومصر، وبينهم وبين الفرنج وغيرهم فى أسبانيا •

كانت اذا دعوة هؤلاء وآدابهم قائمة على تلك الاسس فى محاولاتهم بناء الوجدان المصرى عن طريق الفكر والادب والثقافة بصورتها العامة الفن والمسرح والصحافة ووسائل الاعلام عامة • وكان التزامهم واضحا بتلك الدعائم والاسس ، ولم يخرج عليها الا جماعة ممن أنحرفت بهم السبل وخرجوا عن الاجماع بدعوة العالمية والعلمانية والمادية والاشتراكية ثم كشفوا عن وجوههم فاذا هى شيوعية مادية تقدمية كما كما قالوا أرادوا بها التعبير فى ظاهر الامر وهدم الماضى بدعوى الرجعية، والقضاء على العقيدة بدعوى الغيبية والجمود ، والانفصال عن التراث بدعوى التقدمية ، والاخذ بأسباب الحياة المادية بدعوى نصرة الفقير وعدالة توزيع الثروة • الى غير ذلك من النداءات والشعارات التى التزمت بها جماعة اليساريين ودعاة العلمانية منذ الاربعينات وفى أعقاب الحرب الثانية • وقد ساعد على انتشار هذه الدعاوى ظروف الحرب والمعاناة التى عاشتها الجماهير فى ظل مقدرات مفروضة من الاحتلال الانجليزى •

لقد كان ظهور مسرح الحكيم الذهنى اذا علامة واضحة فى طريق المسرح العربى عامة والمسرح المصرى خاصة ابرز كثيرا من جوانب فكر ىخالد ، هو التراث اليونانى ، ليتعانق التراثان فى أفق المعرفة الحياة والفكر ، وكان مجالا لابراز اصطراع الاتجاهات المتباينة فى هذه المرحلة الحرجة من بناء الذات فى التاريخ المصرى المعاصر بصفة خاصة والتاريخ العربى بصفة عامة •

وتبعها مرحلة تحرير الذات التى كان لها ارهاصاتها منذ أخريات الاربعينات وأول الخمسينات حتى قامت ثورة سنة ١٩٥٢ لتؤكد هـذا المعنى تحرير الذات • ومن هنا انطوى فى عباءة تلك الثورة كل الاتجاهات المتباينة والرؤى المتعارضة على ما سنبينه فى الطور الثالث •

ومن المسرحيات الأخرى التى تعبر عن هذا المسرح الذهنى مسلسلة ما كتبه فى خلال عشرين عاما بعضها مستمد من النص القرآنى كأهـل الكهف وسليمان الحكيم •

وتحدثنا عن أهل الكهف وأما عن «سليمان الحكيم» فهى مسرحية تتناول قضية فكرية فى مضمونها وهى «الصراع بين السلطة والحكمة» وقد اتخذ لها موضوعا من حياة النبى سليمان الحكيم الذى كان ملكا وكان فيلسوفا حكيما ونبيا وشاعرا فى الوقت نفسه •

وهذه المسرحية تكشف عناصر الصراع بين القدرة المطلقة والحكمة •

ويعرض هذا من خـلال استخدامه لقصة سليمان كمـا وردت فى القرآن الكريم ، كما فعل مع قصة أهل الكهف مستعينا كذلك فى التعرف على جملة من أخبار سليمان بالتوراة وما جاء فى نشيد الانشاد المنسوب اليه ، وقصة الجنى والقمقم من القصة الشعبية ألف ليلة وليلة •

وخيط الحدث الدرامى فى المسرحية يبدأ بقصة الحب بين سليمـان وبلقيس ملكة سبأ ، وعدم استجابتها لهذا الحب ، لانها علقت قلبهـا بواحد من أتباعها الذى علق بدوره بواحدة من وصيفات الملكة • ويحاول سليمان بكل ما يملك من قوى خارقة حتى تسخير الجن أن ينـال حب الملكة ، لكنه يفشل أن يملك العاطفة أو يحول اتجاه القلب • وينتهى به الامر الى الاخفاق والفشل •

«ويحاول من خلال المسرحية أن يقول ان المعجزة مهما بلغت لاتملك تغيير العاطفة بالقلب «حتى لو استخدمت بمنتهى الحكمة» •

ويعلق الحكيم على استخدام كل من الملكتين القدرة والحكمة بقوله :

«أن المشكلة فى تفوق قدرة الانسان تفوقا كبيرا يفوق ازدياد حكمته مما ينزل بالانسانية كلها الكوارث والمحن على نحو ما نشاهد اليوم من التهديد باستخدام قوى التدمير التى اكتشفها العلم الحديث فى ابادة البشر وتدمير كنوزهم وثرواتهم الطارف منها والتليد»[1] .

واختار لمسرحه موضوعات من الاساطير القديمة مثل ايزيس التى نشرت عام ١٩٥٥ عن أساطير الفراعنة الدينية[2] .

ولم تسلم ايزيس من الهجوم ، كما لم تسلم أهل الكهف من قبل[3]. وكان الهجوم منصبا على أكثر من جانب فى المسرحية ، منها أنه تصرف فى الاسطورة ، وأنه حملها بأفكار بعيدة عن مضمونها الدينى ، وأنها غير صالحة للتقديم بهذا الشكل التجريدى على المسرح .

يقول لويس عوض ان توفيق الحكيم غير فى أحداث اسطورة ايزيس وعليه فانه شوه هذه الاسطورة فى المسرحية ، ويرد مندور بأنه لا يوافق لويس عوض لان الحكيم لم يقصد عرض ....

---

(١) عن مسرحيات الحكيم للدكتور محمد مندور ، ص ٦٧ .
(٢) قدمت للمسرح سنة ١٩٥٦ ثم أعاد المسرح القومى تقديمها سنة ١٩٨٦ باخراج كرم مطاوع ومثلت سهير المرشدى دور ايزيس .
(٣) ممن هاجمها الفريد فرج سنة ١٩٥٦ كذلك هاجمها جماعة من النقاد سنة ١٩٨٦ .

المسرح والمجتمع عند الحكيم

لقد كانت مسرحية أهل الكهف اذا بداية لما أسماه الحكيم بالمسرح الذهنى والذى اثار جـدلا طويلا بين الادباء والنقـاد بين مستحسن ومستهجن على ما بينا وعلى ما سنذكر بعد قليل •

والحق أن الحكيم لم يقتصر على انتاج هـذا اللون وحده ، فقد أصدر مجموعة من المسرحيات لم تجـد طريقها بالضرورة الى خشبة المسرح كلها بل معظمها ، بعضها من هذا اللون الذهنى الرمزى الذى أشرنا اليه ، وبعضها من اللون الاجتماعى الذى أخرجه قبل سفره الى أوروبا • فقد نشر فيما بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٤٠ سبع مسرحيات،وبعدها نشر احدى وعشرين مسرحية أخـرى من ذوات المشهدين الى ذوات الفصول الاربعة جمعت تحت عنوان «مسرح المجتمع»(١) •

ومعظم المسرحيات من هذا اللون الكوميدى الاجتماعى ، ويعمد فيه الى نقد بعض عيوب المجتمع ، وان كان أحيانا يعالج بهذه الكوميدية بعض المآسى ، على اعتبار ما اشتهر بأن شر البلية ما يضحك • ولهذا فقد جعل مأساة الاخذ بالثأر فى صعيد مصر موضوعا لاحدى مسرحياته هذه بعنوان «أغنية الموت» •

ومن هذه الموضوعات التى تعالج موضوعا مأساويا « مسرحية بعد الموت» ، وهى كما يقول لنداو من أحسن ما كتب الحكيم من هذا اللون الاجتماعى • بطلها طبيب مسن « دكتور محمود » يقع فى حب زبائنه من المرضى النساء ، ويظهر أن سر غرام الجنس اللطيف به راجع الى اشاعة أن سيدة شابة حاولت اغراءه ، فلم يستجب لها فألقت بنفسها

---

(١) طبعت بالقاهرة سنة ١٩٥٠ •

من النافذة بعيادته لتلقى حتفها والطبيب يستغل هذه الحادثة بتعليقه صورة المنتحرة فى غرفة الكشف ليوهم النساء بمدى تعلقهن به ، وليثير فى الوقت نفسه غيرة زوجه .

لكنه عندما تخبره زوجه بأن المنتحرة كانت على علاقة بمحمود آخر غيره هو سائق سيارتها يقلع عما كان فيه ، وينصرف عن غزله بالنساء .

هذه المسرحية تمتاز بحبكتها البسيطة والمثيرة وبحوارها المتألق(١). لكن شخصياتها مهزوزة ، فيما عدا شخصية الطبيب وزوجه .

ويبدو أن الحكيم بصفة عامة لم يكن ليولى هذا الجانب — أى رسم الشخصية — من بنائه للمسرحية أهمية كبيرة ، قدر اهتمامه بموضوع المشكلة التى يعالجها وتغليبها على جوانبها المختلفة مما يتضح من حوار الشخصيات ، وغالبا ما يكون هـذا العلاج من وجهـة نظره الخاصة وبخاصة تلك التى كانت تشغل باله فى فترات حياته .

والمشكلة التى شغلته وتولى علاجها فى هـذه المسرحية هى مشكلة تصـابى بعض من بلغوا السن من الرجال بعد أن ودعـوا الشباب ، وانصراف النساء عنهم ، فيحاولون التغلب على ذهاب الشباب باكتساب مودة النساء بصورة أو أخرى من التصابى والتقرب اليهن بشتى الصور وادعاء التأثير عليهن أو الصبوة لديهن لارضاء غرور الرجولة .

وكذلك يرى لنداو أن هذه المسرحية وغيرها كثـير مما عالج فيه الحكيم موضوع العلاقة بين المرأة والرجل عبارة عن تنفيس عن كراهيته التى كانت فى مرحلة من مراحل حياته للمرأة ، ولخروجها الى الحيـاة لمنافسة الرجل فى مجالاته التى درج على التفرد بها .

ومن مسرح المجتمع مسرحية أخرى بعنوان «صندوق الدنيا»(٢)، يهاجم فيها ميوعة المثل ، وافتقاد الحيطة فى كل من النساء والرجال .

---

(١) دراسة فى المسرح العربى ، ص ٢٣٨ .
(٢) عرضت سنة ١٩٥٢ .

ومسرحية « ليلة الزفاف »[1] من هذا اللون وجنسنا اللطيف مما ألفه سنة ١٩٣٥ ويتعلق موضوعها كذلك بالمرأة ، اذ يتهكم فيها بالنساء ، وهى كوميديا جيدة من فصل واحد باللغة العامية تدور وسط بنات المدينة حول ثلاث سيدات احداهن كابتن طائرة ، والثانية محامية ، والثالثة صحفية . ويهاجم فيها مطلب المرأة الجديدة وطموحاتها .

«رصاصة فى القلب» مسرحية أخرى كوميدية يناقش فيها تردد الفتاة المصرية من أكثر من رجل .

و « طريد الفردوس » يتناول علاقة المرأة بالرجل الاديب الفنان . فيها يعلن الحكيم أن خير طريقة تلهم بها المرأة الرجل هى أن تدعه وشأنه .

وهذه الفكرة قد ألحت على فكر توفيق الحكيم فظهرت بصور متعددة وناقشها من جوانب مختلفة فى أكثر من عمل من أعماله الادبية من قصة أو مسرحية ، ويكفى الاشارة الى الرباط المقدس ، وبيجماليون .

وتناول الحكيم فى بعض كتبه ومسرحياته مشكلات التخلف الاجتماعى والامية والجهل فى الريف المصرى ، وما له من آثار سيئة ومدمرة على الفلاح الذى هو اللبنة الاولى فى بناء الانسان المصرى .

ويعالج جانبا من هذه المشكلة فى مسرحية « الزمار » وهى كوميديا مستمدة من الريف المصرى وحياة القرية ، وللحكيم اتصال وثيق بها منذ طفولته ، وبعد أن شغل منصب نائب فى دسوق . من فصل واحد باللغة العامية بطلها « سالم » تومرجى أو ممرض فى مستشفى بأحد بنادر مصر ، مهمل فى عمله ، وفى رعاية مرضاه بسبب جنونه بالمغنى والطرب مما أدى به الى ترك عمله والتوجه الى القاهرة ليلحق بفرقة احدى المغنيات « سوما » ليكون فى خدمتها .

---

(١) تحولت الى فيلم سينمائى سنة ١٩٦٦ .

والحبكة بسيطة ساذجة ، وميدانها وجوها العام مصرى صميم من البيئات الريفية والشعبية فى القاهرة ، يعـرض فيها مشاهد من حياة القرية ، وما فيها من نقائص وعيوب كالقذارة التى تتراكم فى دروبها ، ولعب الورق فى المقاهى مما يمثل شعور الفراغ والضياع لدى الفلاح الذى لا يجد ما يملأ به وقت فراغه فى غير أوقات العمل فى الحقل فى مواسم الزرع أو الحصاد وجمع المحصول •

وهذه القضية أو المشكلة شغلت بال الحكيم وعالجها بين ما عالج فى قصصه ومسرحياته كذلك ، وكما عالجهـا بعض كتاب مصر مما شغلوا بالحياة الريفية وعرض مآسيها ووجوه القصور والتخلف فيها من أمثال محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوى من جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية • كما عالجها من قبل جماعة من الجيل السابق أمثال محمود تيمور وهيكل وطه حسين •

وتناول الحكيم غير هذه القضايا الاجتماعية المتصلة بالناس اتصالا مباشرا فى الحياة اليومية ، تناول بعض القضايا العامة أيضا والتى تهم الامة ككل مثل بعض مشكلات السياسة والحكم التى تناولها فى عـدة مسرحيات فى هذه المرحلة منذ الاربعينات كقضية الحرب والسـلام فى « صلاة الملائكة » سنة ١٩٤١ و « ميلاد بطل » سنة ١٩٤٨ و « بين الحرب والسلام» سنة ١٩٥١ ، و «لعبة الموت» سنة ١٩٥٨ •

ومشكلات نظام الحكم وعلاقة الحاكم بالمحكوم فى وقت بات النظام الديمقراطى الملكى فى مصر يواجه بعض المشكلات للنزاع بين الاحزاب والقصر والانجليز ، هذا الثالوث الذى كان بيده مقاليد الحكم ، وتتقلب فى يديه مصائر الجماهير وفق ما يملك كل واحد من هذا الثالوث من امكانات ، أو ما يشعر به من قدرة على التحكم فى مصير الامور وادارة دفة الحكم •

وقد أدت أزمات الحكم بعد الغاء صدقى للدستور ، ومجيئه الى السلطة برغبة الملك ورغم الارادة الشعبية الى زلزلة هذا النظام ممـا

أدى الى عواقب وخيمة وسلسلة من ازمات كان ذروتها أزمة سنة ١٩٤٢ بين القصر والوفد والانجليز •

وقد أدت مشكلة الحكم هذه الى أن يكون لفكر توفيق الحكيم موقف خاصة وأنه عاد الى مصر وبوادر سحب هذه الازمة تتجمع فى سماء مصر فكان أن عالجها فى عدة مسرحيات « كتهر الجفون » سنة ١٩٣٥ وبراكسا سنة ١٩٣٩ وغيرها •

الاسطورة المصرية بأبعادها المعروفة ، بل انه اتخذ منها مجرد قالب لعرض فكرته أو مضمونه الذى شكله فى شكل المسرحية[1] •

ومما بناه على الاساطير اليونانية مجموعة من مسرحيات هذه المرحلة مما يدور فى هذه الدائرة وان اختلفت القضايا التى تناقشها والمضامين التى تنطوى عليها • ومنها بجماليون[2] •

والفكرة التى تقوم عليها بيجماليون هى الصراع بين الفن والحياة «ممثلة فى المرأة هذه المرة فى نفس توفيق الحكيم»[3] •

ويقول مندور ان علاقة الحكيم بالفن قوية من الصغر «واذا كان قد شغف بأهل الفن فى مصر وخالط أوساطهم المختلفة ، فانه اندمج فى نفس البيئات فى باريس حيث يعيش الفنانون للفن» •

ويقول : «ولما كانت المرأة هى با بالحياة فقد أخذ الحكيم يجـالد نفسه مجالدة عنيفة لكى يوصد هـذا الباب ، فتظاهر بعداوته للمرأة واحتقاره لها وشكه فى قدرتها على السمو الى المثل العليا ، وسفه طموحها ولكنه كان فى الواقع يغالط نفسه ، وظلت الحياة تناديه بصوت المرأة ، وزاد هذا الصوت قوة أن التعارض المزعوم بين الفن والحياة تعارض

---

(١) مسرحيات الحكيم ص ١٥٥ •
(٢) كتبها سنة ١٩٤٢ وعرضت على المسرح (مسرح الحكيم) بالقاهرة بعد الثورة حيث افتتح بها نشاطه سنة ١٩٦٥ •
(٣) مندور — فى مسرحيات الحكيم •

رومانسى وهمى ، فالفن يستطيع أن يهرب من الحياة ، وما ينبغى له»

وينطلق الدكتور مندور هنا من أيديولوجية بعينها يؤمن بها وقد أشرنا عند الحديث عن نشاط اليسار المصرى فى مجموعة المثقفين الذين انضموا الى الجناح اليسارى بالوفد بزعامة الدكتور مندور .

وينطلق الحكيم كما أشرنا كذلك من أيديولوجية مختلفة ، وليس الامر فى النظر الى الفن مجرد تعارض فى المنظور أو الرؤية بين الفن والحياة ، واذا كان مندور يرى أن الحكيم يرى تعارضا وتناقضا بين الحياة والفن ، فان الحكيم من منظوره هو يرى تساميا بالحياة فى الفن ، ومحاولة للارتفاع بالحياة وقيمها من خلال الفن والفكر معا ، فالفنان فى تعامله مع الحياة لا يكتفى بالواقع يدور فى دائرته ، ويقع على أرضه ، بل يحاول أن يخلصه من طينته ويرتفع به بجناحين يحلقان به لا فى رومانسية غيبية كما يقول بعض دعاة المادية ، بل فى انسانية رفيعة تؤمن بالقيم العليا للانسان ، لا بالقيم الدنيا وحدها فى حدود متطلبات الجسد من مأكل ومشرب وملبس ومسكن ورغبات جسدية .

والفن على هذه الصورة هو الذى يلهم البشرية ويتطور بها ، لا الفن المقيد المغلول بأغلال الرغبات اليومية المحدودة .

ويوظف الحكيم الاسطورة اليونانية للفكرة التى يبثها من خلال المسرحية ، وتقوم على أسلس شخصتين الفنان «بجماليون» وتمثال جلاتيا الذى صنعه الفنان ثم أحبه وبعد أن أكمله فى صورته المثلى التى ارتضاها طلب الى الآلهة أن تهبه الحياة .. فلما دبت فيه الحياة أصبح امرأة بشرا فيه نقائص البشرية ، فعاد الفنـــان ليطلب الى الآلهة أن تعيده تمثالا كما كان ليهوى عليه بمعوله محطما ، اذ لم يجد فيه أمله ، أو لم يحقق فيه حبه المثالى الذى كان يحلم به .

ويقول مندور: «ومن قراءة المسرحية تحس أن الحكيم قد قرأ كثيرا وفكر كثيرا فى أساطير اليونان القدماء الغنية غنى لا مثيل له بالمعانى الرمزية التى تمس جميع قضايا الحياة الكبرى وأسرارها الذهنية. وهى رموز يمكن أن تتشكل فى كل نفس فنانة وفقا لمزاجها الخاص وفلسفتها فى الحياة والفن ، ولذلك نرى رمزية هذه الاسطورة تأخذ طابعا واقعيا وتلبس حقائق الحياة الحية عند كاتب يجمع بين الرمزية الواقعية مثل برنارد شو ، بينما نراها تتخذ طابعا رومانسيا عند كاتب كتوفيق الحكيم الرومانسى المزاج والتكوين ، فتجمع مسرحيته بين الرمزية والرومانسية الشاردة» . هذه وجهة نظر مندور شيخ نقاد الواقعية الاشتراكية فى هذه المسرحية الذهنية .

ويقول لويس عوض فى تعليقه على عرض مسرحية بيجماليون على مسرح الحكيم « انهـا امتداد طبيعى لمسرحه الذهنى فـالذين قرأوا بيجماليون يعرفون أنها تطرح مشكلة فلسفية وتعالجها . وهذه المشكلة هى حيرة الفنان بين كمال الفن وجمال الحياة ، فالفن فى أعلى صورة يحقق الكمـال الاسمى الذى تجسد فى أسطورة خـلق المثال العبقرى بيجماليون لتمثال جالاتيا الرائعة التى ارتفعت فى روعتها على كل خلق يمكن أن تصنعه يد الحياة ، ولكن كمال الفن رغم ذلك كمال بارد ، لانه خلا من الروح ، ومن نبض الحياة ، وعقيم لانه يبدأ وينتهى فى ذاته . فكل كمال بارد وعقيم ، لان الكمال لا يكون الا فى الفكر المجرد أو المثال الخاوى المتعالى على نقص التحقق فى المادة» .

«فتوفيق الحكيم قد واجه فى مسرحية بيجماليون مشكلة هذه الهوة العميقة التى تفصل كمال الفكر والفن وهو خاو عقيم عن نقص المادة والحياة ، وهو خصب ونابض بالدفء . وهو قد صور لنا حـيرة هذا الفنان العبقرى الذى خلق هذا التمثال الرائع الكامل تمثال جالاتيا ، وعشق ما خلقت يداه فصلى للآلهة أن تبث فيها الحياة ، فلما استجابت الآلهة أدرك أن الالهة حبست جالاتيا فى سجن الزمان والمكان وقيدتها بأصفاد الضرورة ونزلت بها من كمـال الفن المثالى الى نقص الحياة

المادية ، وكان في هذا شر عقاب له على تعلمه بالكمال المجرد في الفكر والفن ، وهنا يتم توفيق الحكيم أسطورة اليونان فيجعل الفنان العبقرى بيجماليون يضيق بنقص الحياة ويندم على صلاته الأولى ، ويصلى للآلهة أن يستردوا هذه الهبة الجميلة الفظيعة ، حبة الحياة حتى يسترد هو ما خلق من كمال الفكر والفن ، وتستجيب الآلهة لدعائه .. فيجن جنون هذا الفنان الحائر بين الكمال العظيم والنقص الخصيب ويهشم التمثال »[1]

ويرى لويس عوض أن المسرح الذهنى لتوفيق الحكيم لا يفقد الطريق الى خشبة المسرح كما ظن كثيرون ولكنه يجد الطريق اليها اذا ما وجد المخرج والمعد الصالحين القادرين ، يقول : «فعلمنا أن هذا الذى يسمونه المسرح الذهنى ليس شيئا مسرحه الذهن وحده ، ولكنه شيء يمكن تجسيده بنجاح كبير لو بذل فى اخراجه ما ينبغى من عناية وتوقر»[1] .

والاسطورة اليونانية الثانية التى بنى عليها الحكيم مسرحية ذهنية هى مسرحية «أوديب ملكا» وقد قدم لنا سوفوكليس رائعته حول هذه الاسطورة ، كما قدم كثير من كتاب أوروبا وشعرائها أعمالا تتناول هذه الاسطورة اليونانية ، وانتقلت الاسطورة الى الادب العربى فتناولها بعض الكتاب والمسرحيين العرب أبرزهم الحكيم وباكثير ، كما نقلها الى العربية طه حسين عن سوفوكليس .

وقصة أوديب الاسطورة اليونانية تدور حول ملك طيبة اليونانية ، وقد تنبأت له عرافة بأنه سيولد له ولد «أوديب» سيقتل أباه ويتزوج أمه ويرث ملكه ويرى النقاد أن رائعة سوفوكليس ظلت خالدة وفائقة فى بنائها التراجيدى كل محاولات تقليدها .

---

(١) دراسات عربية وغربية ، لويس عوض ، ص ١٨٤ دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٥ .

أما مسرحية توفيق الحكيم ، فقد أدارها كذلك حول فكرة مجردة هى «الصراع بين الحقيقة والواقــع» • ويرى مندور أنهــا أضعف مسرحياته الذهنية • لانه سلب تراجيديا سوفوكليس عناصر الصراع الدرامى والتى أدارها سوفوكليس باقتــدار عبر المسرحية ، وجعــل المشاهد يتعاطف مع أوديب الذى كان مسوقا الى قدره غير راغب فيما يدفعه اليه من مواقف ، بل هو يتصارع معها ، الا أنه فى النهاية يخضع لحتمية ما كتب عليه فيستبشع هول ما وقع فيه غير راغب ، فلا يجد مناصا فى نهاية الامر من تجريم نفسه وعقابها بالنفى الارادى ويفقأ عينيه عقابا على ما جنى ويعيش مشردا فى منفاه الاختيارى خــارج عاصمة مملكة طيبة حتى يلقى حتفه •

تلك هى مأساة سوفوكليس وهى التراجيــديا المثالية فى بنائها كما رأى النقاد منذ أرسطو •

والمسرحية الثالثة المقتبس عن اليونان «براكسا» أو مشكلة الحكم•

ذلك اذا هو مسرح الحكيم فى هذه المرحلة ، أو تلك هى أحراشه المسرحية كما حلا للدكتور مندور يوما أن يسميها[1] والتى لا يستطيع أن يسلك خلالها قارىء الا بسلطان من الفهم والدراية ، والاطلاع الكبير الواسع فى أدب الحكيم وفكره وفى الحياة التى عاشها والثقافة التى اتصل بها والمجتمع الذى أحاط به وظروفه المتغيرة ، وكان دليلنا فى هذه المرحلة هذا كله بالاضافة الى وجهات نظر ودراسات متعددة لكبــار النقاد والاساتذة الذين تعرضوا لادبه •

وقد انتهى الدكتور مندور من جولته خلال أحراشه المسرحية الى تقسيم مسرحه ثلاثة اتجاهات • يقول[2] : «وأما عن التخطيط الممكن

---

(١) فى مقال له بالجمهورية سنة ١٩٦٠ عدد السبت ٢٧ اغسطس بعنوان : «مسرح الحكيم فى رأس البر : التخطيط الذى وصلت اليه وسط أحراش توفيق الحكيم» •

لمسرح توفيق الحكيم وسط البلبلة التى أحدثها بطريقة نشره لانتاجه المسرحى ، فيخيل الينا أننا نستطيع هذا التخطيط لو قسمنا مسرحه إلى ثلاثة أقسام :

١ — مسرح الحياة.

٢ — والمسرح التجريدى .

٣ — والمسرح الهادف .

أما مسرح الحياة فيشمل جميع المسرحيات التى كتبها توفيق الحكيم مستمدا موضوعاتها من حياتنا المعاصرة ، بهدف نقد بعض تلك الحياة النفسية ، أو الاجتماعية من وجهة نظره ، التى يصدر فيها فى الغالب الاعم عن الرأى السائد بين جمهرة المجتمع الاميل الى المحافظة ، والخائف من التجديد رهبة من المجهول،أو خلودا الى الراحة والاستقرار كمجتمع زراعى ، تلك سماته العامة .

.. والمسرح التجريدى هو ما سماه توفيق الحكيم نفسه بالمسرح الذهنى مثل مسرحيات أهل الكهف وشهرزاد ولو عرف الشباب ، وسليمان الحكيم ، وبيجماليون ، ورحلة الى الغد . ونحن نفضل تسميته بالمسرح التجريدى .

فتوفيق الحكيم يقيم هذه المسرحيات على فروض وخلق القضايا مع قيم مضادة . واذا كان الحكيم قد برع فى وضع هذه الفروض ، وخلق القضايا الفكرية ، كما برع فى ادارة الحوار بين تلك الفروض ، فانه لم يعن نفس العناية بخلق الشخصيات واتخاذها مستقرا للقيم التى تعبر عنها بحيث ينجح فى ايهامنا بأن هذه القيم موضوعية ، نابعة من تلك الشخصيات التى تستطيع اقناعنا بأنها حية نابضة . على نحو ما نحس عند من يطلق على مسرحياتهم اسم المسرحيات الذهنية مثل ابسن وبرنارد شو . وهذا هو ما يدعونا الى تفضيل تسمية هذه المسرحيات عند الحكيم باسم المسرحيات التجريدية بدلا من المسرحيات الذهنية .

وبعد الثورة الاخيرة (سنة ١٩٥٢) التى بشرت بسياسة اجتماعية ايجابية جديدة كان لابد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة ، وهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعى الغالب دائما ، بحيث يمكن اعتبار أدبه صدى للحياة .

نقول انه انتقل الى ما يسمى اليوم بالمسرح الهادف ، وهو المسرح الذى يسعى الى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها» .

وهكذا نجد الدكتور مندور يطلق على ما كتبه توفيق الحكيم من مسرحيات بعد قيام ثورة سنة ١٩٥٢ المسرح الهادف . لانه كما قال ذلك المسرح الذى يسعى الى قيادة المجتمع نحـــو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها .

ولنا وقفة مع هذا الطور الجديد لمسرح توفيق الحكيم فى حديثنا عن مرحلة تجرير الذات فى الباب الرابع .

مسرح باكثير
بين التراث والسياسة

ومن الكتاب المسرحيين الذين ظهروا فى هذه المرحلة بين الثلاثينات والخمسينات من هذا القرن على أحمد باكثير • وقد مال كغيره من كتاب المرحلة الى الاعتماد فى مسرحه على الجانبين اللذين اعتمد عليهما رواد المسرح أعنى جانب التراث بكل عناصره ، أعنى التاريخ والاسطورة ، والادب الشعبى من ناحية والواقع الاجتماعى فى مصر والعالم العربى بما يتشابك فيه من القضايا والمشكلات المتصلة بالحياة ، وسلوك الناس فى مرحلة من مراحل الانتقال والتغير من لون من الحياة اعتاده الناس وتوارثوه جيلا عن جيل الى لون آخر وفد اليهم من الغرب مع ركب الحضارة الاوروبية التى أخذت مصر والعالم العربى والاسلامى بأسبابها فغيرت كثيرا من ملامح المجتمع وقيمه وعقائده • وأرست أشكالا جديدة من السلوك والاخلاقيات ، مما دعا كتاب المسرح الى العودة الى التراث لنبش تراكماته واخراج بعض دفائنه لابراز ما كانت تنطوى عليه حياة الاجداد والسلف من قيم رفيعة وأصالة أمدتهم بروح من الصمود والتقدم وأبلغتهم ذرى من الحضارة ، انحطوا عنها عند تخلفهم عنها وتفريطهم فيها •

لهذا لم يكن غريبا فى هذه المرحلة التى أطلقنا عليها مرحلة بناء الذات أن يكرس كثير من الكتاب أقلامهم لخدمة قضايا البناء ، بناء الشخصية العربية ، أو المصرية ، والبحث عما ينبغى أن تتحلى به هذه الشخصية من مكونات معنوية أو مادية •

ومن هنا أيضا كان علاج بعض الادباء والشعراء أمثال شوقى ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم لجوانب الاصلاح الاجتماعى والمعنوى والفكرى والاخلاقى فيما كتبوا للمسرح من مسرحيات ذات موضوعات

تاريخية أو تراثية عـامة ، أو موضوعات اجتماعية تراجيدية كانت أم كوميدية • أو مختلطة تجمع بين الملهاة والمأساة •

قدم على أحمد باكثير الى مصر سنة ١٩٣٣ حيث التحق بقسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب بالقاهرة وتخرج فيها سنة ١٩٣٩ وحصل على دبلوم التربية سنة ١٩٤٠ •

وأتاحت له دراسته التعرف على الادب الانجليزى وقراءة شكسبير وترجمة أحد أعماله وهو مسرحية روميو وجولييت بالشعر المرسل •

وحصل على الاقامة فى مصر واشتغل بالتدريس زمنا ، وتركه الى مصلحة الفنون بوزارة الارشاد القومى •

وتعدد انتاج باكثـير الادبى بين كتابة المقـال والقصة والمسرحية والترجمة وأول ما ألف للمسرح مسرحية اخناتون ونفرتيتى بالشـعر المرسل وعلى بحر واحد هو المتدارك[1] •

وتدور حول حياة اخناتون[2] الفرعـون المصرى الذى خرج عن ديانة آبائه وعبادة آمون ، فدعا الى عبادة الاله الواحد المتمثل فى القوة الكامنة فى قرص الشمس «رع» أو آتون ، وانتقل الى عاصمته الجديدة مدينة آتون • ومكانها الان تونة الجبل ودعا الى المحبة والسلام وترك الكره والبغضاء •

وعليه فقد عد نبيا ورسولا شاعرا ، واستهوت حياة اخناتون ودعوته الدينية كثيرا من الكتاب فى مصر •

وهى مسرحية من ٤ أربعة فصول ، تعرض حياة الفرعون وزوجـه نفرتيتى ، والظروف التى أحاطت به فى عصره ، ولغته الشعرية فى هذه المسرحية فصحى نقية ، غير متكلفة ، فيقول مثلا فى مناجاة اخناتون ربه وعلى لسانه :

---

(١) محمد عطا ، راى فى أدبنا المعاصر ، ص ١٠٥ •
(٢) طبع مكتبة مصر سنة ١٩٤٠ •

رب ! ما أعظم شوقي اليك ،

بجمالك تحيى العيون ••

وبنورك تشفى القلوب

أيما قلب تغمر ، فهناك الحياة الحق

ويقول :

رب أسمعنى صوتك العذب حتى فى أرواح الشمال

وأعد يا رب لاعضائى بهواك شبيبتها والجمال

مد لى كفيك القابضتين على الاروح

أقبلهما ، فاذا أنا مبعوث حيا

ولا شك أن باكثير قرأ كثيرا عن حياة اخناتون فى التاريخ المصرى القديم ، واطلع على ترجمات لاناشيد اخناتون ومناجاته التى حفظها لنا التاريخ وقام بترجمتها علماء المصريات ، ولاحظوا كثيرا من التشابه بين ما جاء فيها وما جاء فى التوراة المتداولة من شعر على لسان بعض أنبياء بنى اسرائيل •

ومما كتبه من مسرحياته بهذا الشعر المرسل مسرحية «قصر الهودج» وهى أوبرا غنائية • ويبدو أنه توقف عن كتابة المسرحيات بهذه الطريقة فاتجه الى النثر واختاره شكلا لاعماله مثل «سر الحاكم بأمر الله» و «مسمار جحا» و «قطط وفيران» •

ويستمد باكثير موضوع مسرحياته من التاريخ القديم والاساطير ، ومن المشكلات والقضايا السياسية المعاصرة ، ومن قضايا المجتمع •

فأما ما اقتبس موضوعاته من التاريخ فاخناتون التى أشرنا اليها ، و «سر الحاكم بأمر الله» و «فارس البلقاء» عن أبى الحجاج الثقفى ، وهى مسرحية من فصلين •

ومن الاساطير اليونانية مأساة أوديب ، ومن القصص والاساطير

الشعبية «شهر زاد» ومما اقتبس موضوعه من التاريخ المعاصر والقضايا السياسية التى تشغل باله كمسلم أندونيسى المــولد ومصرى الاقامة وتشغل العالم الاسلامى ومصر والمصريين • مثل :

«عودة الفردوس» عن استقلال اندونيسيا ، مسرحية من أربعــة فصول[1] ، و «ابراهيم باشا رسول الوحدة العربية» نثرية من ثلاثة فصول[2] تتحدث عن بطولات القائد ابراهيم باشا ومآثره فى سوريا وتركيا ، وغايته الدعوة الى الوحدة العــربية ، و «شيلوك الجديد»[3] وتدور حول اليهود والقضية الفلسطينية ، وقام لنداو بعرض وتحليل هذه المسرحية[4] •

وهذه المسرحية مركبة من مسرحيتين نثريتين باللغة الفصحى ، الاولى من أربعة فصول بعنوان «المشكلة» ، والثانية من ثلاثة فصول وعنوانها «الحــل» •

وكما قدم باكثير مسرحية «عمر المختار» من فصلين نثرية شعرية ، عن كفاح الشعب الليبى بقيادة زعيمه المناضل عمر المختار[5] •

وفى سنة ١٩٥١ قدم مسرحية مسمار جحا ، وهى مسرحية رمزية نصف مغامرات جحــا الشخصية الشعبية الحــكيمة ، وترمز للاحتلال الانجليزى لمصر ومماحكاته ومماطلته فى الجلاء•وعرضت بالقاهرة ونالت اقبالاً لما كان يحس به الشعب المصرى آنذاك من رغبة ملحة فى اجلاء الانجليز ، وكان الغضب الشعبى قــد بلغ مداه ، وبدأ ينظم عمليات المقاومة المسلحة ضد الانجليز بقناة السويس •

---

(١) صدرت سنة ١٩٤٦ عن مكتبة الخانجي •
(٢) صدرت سنة ١٩٤٣ •
(٣) صدرت سنة ١٩٣٥ •
(٤) راجع دراسات فى المسرح والسينما عند العــرب ، ص ٢١٢ •
(٥) طبع دار الفكر العربى ١٩٤٤/١٩٤٥ •

مسرح عـــزيز اباظـــه الشعرى
وامتداد مسرح شـــوقى

ألف عزيز أباظة عشر مسرحيات شعرية يستمد موضوعات سبع منها من التاريخ العربى الاسلامى القديم وهى : قيس ولبنى ، والعباسة ، والناصر ، وشجرة الدر ، وغروب الاندلس ، وقافلة النور ، وواحدة من ألف ليلة شهريار ، وواحدة عن قيصر ، واثنتان اجتماعيتان هما أوراق الخريف وزهرة ، فقيس ولبنى تدور حول قصة الشاعر العـــربى الذى صنف فى تاريخ الادب العربى بين الشعراء العذريين فى الحجـــاز فى العصر الأموى مثل قيس بن الملوح ، فقيس بن ذريح صـــاحب لبنى حجازى أحب فتاة عربية لقيها فى رحلة من رحلاته بالبادية ، فأراد أن يتزوجها الا أن تقاليد العرب آنذاك كانت تأبى أن تزوج المرأة لمن يتغزل فيها أو يشبب بها ، وكانت تلك عقدة العلاقة بين ليلى وقيس بن الملوح المجنون ، ولم يستطع أن يجتاز هذه العقبة أو أن يتغلب عليها فتزوجت ليلى من آخر غير قيس ، لكن القصة تختلف مع ابن ذريح • فقد استطاع أن يوسط الحسين بن على بين أبيـــه ، ووالد حبيبته لبنى حتى يقبل الزواج منها • وكان أن تزوجها لكن صعابا أقوى تقوم عندما تنتقل لبنى العروس الى بيت الزوجية ولا تستطيع أن تنجب لقيس ولدا يرث ثروة الاب والجد ، وتثور الام حماة لبنى وهى فى الاصل غـــير راضية عن زواج ابنها•تعمل غيرة الحماة من زوجة الابن على التفريق بين الحبيبين متخذة عدم انجاب لبنى ذريعة الى الطلاق ، ويتم طلاق لبنى لتتزوج رجلا آخر ، ولا ينس قيس زوجه ، ولا يصبر على فراقها وزواجها من رجل آخر فيحاول لتعود اليه ، ويعود مرة أخرى ليستعين بجاه الحسين ابن على وصاحبه ابن أبى عتيق حتى يصل الى بغيته فيطلق الزوج الثانى لبنى لتعود الى حبيبها وزوجها الاول قيس •

تلك هي القصــة كما ترويها كتب الادب ، وان اختلفت في بعض صورها وتفصيلاتها •

وقد أقام عزيز أباظه مسرحيته على هذه القصة ، ولم يتدخل كثيرا في عناصرها ، الا في بعض مشاهد أضافها عدها الدكتور مندور دخيلة أو مقحمة على القصة لاتتفق والعرف السائد بين القبائل العربية آنذاك •

والبناء الدرامى للمسرحية يتبع فيه طريقة شــوقى فى مسرحياته الشعرية وبخاصة فى مجنون ليلى • وقد ذكر تأثره هذا بشوقى فى صدر مسرحيته «شجرة الدر» فقال وقد أهداها الى الشاعر أحمد شوقى :

الى شوقى الخالد أزجى أثرا من هديه ، ونفحة من وحيه ، هــدية تقدير واكبار ووفاء •

ويعلق الدكتور مندور على هذا بقوله :

«والاستاذ عزيز أباظة من الواضح أنه يترسم خطى شوقى فى انتاج المسرحيات الشعرية • من تأثره بشوقى اختياره لبعض موضوعاته من التاريخ العربى القديم والاسلامى ، وقد بدأ بموضوع شبيه بل مواز لاحدى مسرحيات شوقى المشهــورة أعنى قيس ولبنى مشابها لقيس ولبنى أو مجنون ليلى عند شوقى • واختار من تاريخ الاندلس ، ومن تاريخ الرومان ومصر ، ومن المجتمع المعــاصر كذلك فان عزيز أباظه استخدم الشعر العربى ببنائه التقليدى الموزون المقفى ، ولم يلجأ الى الشعر المنثور أو الشعر المرسل غير المقفى • كما أن حــوارة الشعرى غلبت عليه الغنائية ، فهو ينظم الاناشيد الطوال فى مواقف قد لا تقتضى هذه الاناشيد ، ويقتبس كما لاحــظ الدكتور مندور من بعض أعماله الشعرية أو ديوانه أبيات ، بل قصائد بتمامها ، فى مواضع كثيرة من قيس ولبنى يقول مثلا فى أحــد مشاهد المسرحية عندما يختلى قيس ولبنى :[1]

---

(١) مسرحيات عزيز أباظة ، ص ٢١ •

«وفى هذه الخلوة يسمعنا المؤلف عدة قصائد غزلية ، يقسم كلا منها بين قيس ولبنى ، لينشد كل منهما جزءا منها ، دون أن نشتم فى المشهد كله أية رائحة للحوار الذى يجاوب فيه شخص شخصا آخر ، بل لقد اكتشفنا أن بعض أبيات هذا الحوار كان المؤلف نفسه قد نشرها قبل هذه المسرحية ضمن احدى قصائده فى ديوان «أنات حائرة» قبيل ذلك ببضعة أشهر . وذلك فى قصيدة «ليلة وليلة ص ١٠٠ من الديوان» .

ولم يكتف عزيز أباظة باستخدام مقطوعات شعرية وأبياتا كثيرة من شعره قبل تأليف المسرحية ، بل انه اقتبس من شعر قيس بن ذريح نفسه على ما فعل شوقى من قبل فى مسرحيتى عنترة ومجنون ليلى . ومن ذلك ما جاء على لسان قيس ص ٩٧ :

يقـــولون لبنى فتنـــة كنت قبلهـــا بخير ، فـلا تندم عليها وطـلق
فطاوعت أعدائى وعاصيت ناصحى وأقررت عـين الشامت المتمـلق
وددت وبيت اللـــــه انى عصيتهم وحملت فى رضـوانها كل موثق

ويتخلل المسرحية ، كما هو الحال عند شوقى متأثرا بالمسرح الغنائى مشهد غنائى فى الفصل الثالث ينشد فيه أحد الرعاة أغنية غرام يصاحبه راع آخر يعزف على الناى .

ويرى مندور وغيره من النقاد[1] ضعف البناء الدرامى للمسرحية ، لضعف عناصر الصراع أو قيامه على أسس واهية ، وافتراضات وهمية، ولجوء المؤلف فى عناصر الكشف والحل فى المسرحية الى حيل ومصادفات ساذجة ، حتى تنتهى الى الخاتمة التى يراها مندور أسوأ خاتمة لتلك القصة الشعرية الجميلة[2] .

وهكذا يستمر عزيز أباظة فى بقيـــة مسرحياته ، وان تطور بعض الشىء فى بنائه الدرامى ، وقلل من اعتماده على الشعر المقتبس وخاصة

---

(١) راجع الشعر المسرحى للدكتور كمال اسماعيل ص ٤٩ ومابعدها
(٢) مسرح عزيز أباظه ، ص ٣٠ .

من شعره ، وكذلك من تأثره الواضح بمؤثرات زوجه الراحلة ومرثياته لها وذكرياته العاطفية .

واذا كان عزيز أباظة قد أقام مسرحه الشعرى على تقنية شوقى ، وشابهه فى موضوع مسرحياته الى حد بعيد الا أنه لم يطور لمسرحه الاجتماعى أو الواقعى نوع الملهاة كما فعل شوقى فى الست هدى فكانت نقلة فنية بديعة لشوقى كشفت عن موهبته فى الملهاة ، كما أبانت مسرحيته الاخرى موهبته فى المآسى ، وان تخللتها بعض المواقف الفكاهية التى تنم عن هذا الميل عند شوقى .

ومسرح عزيز أباظة الاجتماعى يتمثل فى مسرحيتين هما أوراق الخريف[1] ، وزهرة[2] . وأوراق الخريف تحكى قصة أسرة مكونة من «قاسم» الزوج و «وداد» الزوجة ، وأكرم باشا عم وداد وحاضنها بعد وفاة أبيها ، واقبال ابنة قاسم ووداد ، و «مهيب» صديق قاسم الغائب والذى حضر ليعيش مع الاسرة ، وعدنان خطيب اقبال الفتاة .

وتدور الاحداث فى المسرحية حول زواج وداد ابنة أخ الباشا من قاسم الذى يبدو أنه كان زواجا غير قائم على عاطفة حب من وداد ، فقد تكشفت أسرار العلاقة بينها وبين مهيب صديق الزوج الذى عاد بعد غيبة خارج البلاد ليلتقى بوداد ويطارحها الغرام من جديد .

وتتعقد العلاقة بين قاسم الزوج وزوجه بسبب هذه العلاقة المحرمة وتلحظ الابنة اقبال حرج الموقف بين أبويها فتتدخل لدى مهيب حتى يبتعد عن والدتها ويترك الاسرة لتعيش فى سلام ، وحتى لا يتسبب فى فضيحة تكون هى «اقبال» ضحيتها ، فيذعن مهيب فى النهاية لوازعين فى صدره ، وازع الوفاء للصديق ، ووازع التسبب فى فشل زواج الفتاة اقبال ويقرر فى النهاية ، التغلب على عاطفته ، واتخاذ القرار بالعودة مرة ثانية الى غربته فى دمشق ليترك الاسرة تواصل مسيرتها فى هدوء .

---

(١) أصدرها عام ١٩٥٧ .

وربما صور عزيز أباظه جانبا من حياة وسخطه فى بيئة القصور ، والتى كانت تختلف سلوكياتها وطبائعها عن سلوكيات وطبائع الطبقة الوسطى ، ولعل هذا السلوك قد صدم ناقدا ينتمى الى هـذه الطبقة الوسطى فلم يستسغ ما عرضه عزيز أباظة من شذوذ فى تصرفات أفراد الاسرة الزوج والزوجة والباشا ازاء مهيب الصديق الذى لا يرعى حرمة بيت صديقه قاسم وقد استضافه عند عودته ، فلم يتورع عن مغـازلة زوجته «وداد» ولا تتورع هى وهى زوجة ولها ابنة عن مبـادلة مهيب هذا الحب الملتهب تذرعا بما كان بينهما من حب قديم قبل الزواج •

فيقول مندور : «ونحن وان كنا قد عبنا على الاستاذ عزيز أباظـه تصديقه لبعض الروايات القديمة السخيفـة فى قصـة «قيس ولبنى» واعتماده لتلك الروايات فى المسرحية التى عالج فيها هذه القصـة مثل رواية استعانة قيس بعبد الله ابن أبى عتيق عدمه الحسين بن على على تطليق لبنى من زوجها لتعود الى قيس ، واستنكرنا لامكان حدوث مثل هذه السخافة فى بيئة الحجاز المسلمة فاننا هنا أيضا لا نستطيع الا أن نستنكر فى مسرحية أوراق الخريف نفس هذه المواقف التى لم يكتف الاستاذ عزيز أباظه بالصاقها بالبيئة الاسلامية القديمة ، فألصقها هنا ببيئتنا الشرقية المعاصرة • وباستطاعتنا أن نؤكد أن المؤلف لم يستق هذه الاحداث من واقع حياتنا ، انما حـاول أن يتصور بخياله وقائع لمسرحيته ••• الخ» •

والحق أن الدكتور مندور لم يستطع تصديق هذا الذى عرضه عزيز أباظه لانه بعيد عن تصور حياة الطبقة الوسطى التى نشأ فيها مندور وهى أقرب الى المحافظة لكنها ليست غريبة عن تصور عزيز أباظه وهو من أبناء الطبقة الارستقراطية التى عاشت فى مصر قبل الثورة حياة فيها قدر من التحرر والتشبه بالغرب ، ويعتبرون ذلك صورة من صور الرقى والتمدن • والذى يؤكد هذا ظهور ألوان مشابهة لتلك التصرفات فى بعض قصص وروايات كاتب أديب آخـر من الاسرة الاباظية قريب الصلة

بعزيز أباظه هو ثروت أباظه ، وآخرها تلك القصة المسماة « ينابيع النهر» والتي عرضها التليفزيون المصرى[1] •

ولكن عيب المسرحية لا يتوقف على ما ارتآه مندور من غرابة العلاقة وشذوذ المسلوك الذى يتنافى مع قيمنا الشرقية والاسلامية وبيئتنا المصرية المحافظة فى الطبقة الوسطى خاصة ، بل ان عناصر أخرى فنية تتصل بالبناء الدرامى أيضا ، وبالصراع وصيباته وذرواته ، والاسلوب الشعرى الذى دار به الحوار ، فهو أعلا من هذا المستوى الاجتماعى ، وهو غير مستساغ مع هذا الجو ، واذا كان مقبولا فى جو يعرض فيه لحياة شاعر وقصة حب عذرى أو لبطولات ومواقف مأسوية فى التاريخ ، فان هذا الاطار الشعرى قد لا يليق بهذا الجو الاجتماعى الواقعى الذى ساق فيه عزيز أباظه قصة مسرحيته • فضلا عن أن لغته الشعرية ليست باللغة السهلة القريبة من جارى التعبير ، بل يتعمد فيها أحيانا استخدام الغريب •

والمسرحية الاجتماعية الثانية هى : «زهرة»[2] • وموضوع هذه القصة هذه المرأة «زهرة» وهى زوجة لتاجر ثرى اسمه ظافر فى الخامسة والخمسين من العمر ، ولهما ابنة «صفا» متزوجة من شاب فى الثلاثين «يحيى» ، ويسكن الجميع فى بيت واحد هو بيت هذا الرجل الثرى ، ويتضح من خلال المسرحية علاقة آثمة بين الام «زهرة» وزوج الابنة «يحيى» وتحدث أحداث وتشيع رائحة العلاقة ، وينتهى الامر بانتقال الزوجان يحيى وصفا للعيش فى بيت والد يحيى بعد أن شاعت العلاقة الآثمة ، ولكن زهرة تأبى ألا تطارد زوج ابنتها ، مما يدفع بظافر زوجها الى محاولة ردها الى صوابها وكبحها وتتعاقب الاحداث الغريبة غير

---

(١) عرضت فى خلال الاسبوع الاخير من شهر يونيو والاسبوع الاول من يوليو سنة ١٩٨٧ •

(٢) أصدرها سنة ١٩٦٨ وهى وسابقتها مما كتبه بعد الثورة والتحول الاجتماعى الكبير بعد صدور قوانين الاصلاح الزراعى ثم التأميم أو ما عرف بالقوانين الاشتراكية • وكان يمكن الحديث عنهما فى الباب التالى لكن أضفناها هنا حفاظا على وحدة الحديث عن أعمال عزيز أباظه •

المنطقية فى صورة من الميلودراما الاجتماعية التى يكثف فيهما المؤلف المواقف المأساوية والمفجعة ، كأن تكاشف زهرة زوجها فى قمة الصراع بأن صفاء ليست ابنته ، فلا يسعه الا طلاقها وتعود زهرة فلا تجد مأوى الا بيت ابنتها التى تعطف عليها فتسمح بايوائها حتى تموت .

ويقول المؤلف ان زهرة هذه تشبه فيدرا بطلة راسين فى مسرحيته المشهورة على خلاف ما بينهما ، فقد علقت فيدرا بابن زوجها ، بينمـا أحبت زهرة زوج ابنتها[1] .

وفى هذه المسرحية يتطور عزيز أباظه بأدائه الشعرى بعض الشىء فيلجأ الى البحور السهلة الخفيفة الايقاع كبحر الرجز الذى يستخدمه كثيرا ، كما يقلل من غلوائه اللغوى ويحـاول تقليد أسلوب شوقى فى مسرحية الست هدى ، بل انك عند قراءة بعض صفحات من « زهرة » تتذكر مواقف وحـديثا مشابها ، وتعـودك روح شوقى فى مسرحيته الجيدة أو ملهاته الاجتماعية .

وبعد فماذا أراد عزيز أباظة أن يقول فى هذه المسرحية ، أهو مجرد تقليد لفيدرا راسين ورياضة قلم أم أنه حاول معالجة موضوع اجتماعى ألح على فكره وأخرجه على شكل هذه المسرحية الشعرية ؟

والحق أن الاثنين معا يمكن أن يكونا غاية المؤلف الشاعر ، وان لم يكن فى تلك الصورة الميلودرامية التى أخرجه بها مما يمثل قبولا ، أو ارتياحا لدى القارىء خاصة وأن المؤلف لم يحكم بناءه الدرامى ، ولم يحاول اقناع قارئه أو مشاهده بما يدور من أحداث أو مواقف ، قـد لا يشفع ما يسوقه من الاسباب أو المقدمات بما ينتهى اليه من نتائج .

---

(١) راجع مقدمة زهرة لعزيز أباظه ، طبع دار الكاتب العـربى سنة ١٩٦٨ ، ص ٥ ، وراجع الشعر المسرحى للدكتور كمـال اسمـاعيل ص ٧٢ ـ ٧٤ .

الباب الرابع

المسرح الواقعى فى مرحلة تحرير الذات



الفصل الأول

المسرح الجاد

المسرح الواقعى

فى مرحلة تحــرير الذات

" يعتبر قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ تحــولا فى مسار التاريخ المصرى ، أعقبه تغير اجتماعى وفكرى واسع المدى فى المجتمع والفكر المصرى على مدى ثلاثين عاما ، ولكن بذور هذا التغير كانت موجودة بالتربة المصرية منذ أمد بعيد قبل حركة الضباط . تبنتها عنــاصر واتجاهات كثيرة فى المجتمع المصرى " ألمحنا الى بعضها فى حديثنا فى مطلع هذا القرن عند قولنا بأن الاحتلال الانجليزى لمصر حاول ايجاد طبقة جديدة من الموظفين وصغار الملاك ليعادل بها أو يوازن طبقة الحكام من الاصل التركى أو الذين يدينون بولائهم للسلطــة العثمانية فى القسطنطينية ، ويتبنون بالضرورة الاتجاه الاسلامى ، ويشجعون الاتجاه الوطنى الذى ينادى بالاستقلال والجلاء . "

وعمل الانجليز على تقوية طبقة الموظفين ، والطبقة الوسطى عموما، كان عن طريق فتح المدارس المدنية والثانوية خاصة ، لتخريج جماعات تعمل فى الادارة التى ترتبط مصالحها بالانجليز ، وكذلك تشجع زراع القطن باحتكار شراء محصولهم لمصانع لانكشير .

ولكن هذا العمل من جانب الانجليز والذى سخروا فيه بعضا من أقباط مصر لم يأت بالنتيجة المرجوة لهم ، وبخاصة بعد خيبــة أمل المصريين فى وعود الانجليز بعد انتهاء الحرب الاولى وبقيام حزب الوفد انضمت اليه جموع الطبقة المتوسطة الجديدة من الموظفين وصغار الملاك ومتوسطى أصحاب الارض مع بعض كبار المــلاك من الاقباط والأسر المصرية من أصل الفلاحين ثم انفصل عنه بعد ذلك حزب الاحرار الذى يمثل طبقة كبار الملاك من المصريين والذين كانوا ينافسون الاتراك من كبار الطبقة الارستقراطية التى تدور فى فلك القصر .

ومن هنا كان للوفد هذا الوجود الكبير ، والاثر البارز فى الحياة المصرية بعد ثورة ١٩١٩ وحتى نكسة الغاء الدستور ومقتل السردار وعودة الانجليز الى القبضة الحديدية على البلاد بواسطة القصر وأعوانه من الاحزاب .

" واستمر الحال على هذا الاضطراب فى الحياة المصرية والمجتمع المصرى ، والتيارات المتصارعة تعمل فيه طوال مرحلة الثلاثينات والاربعينات . وقد نشطت أحداث الحرب العالمية الثانية بعض التيارات الاجتماعية والفكرية فى المجتمع المصرى بعد الاربعينات . "

" ويمكن القول بأن الاتجاه الليبرالى الذى ساد الحياة المصرية منذ العشرينات وحتى بداية الاربعينات قد بدأت تغيب شمسه مع نهاية الحرب الثانية ، ذلك أن المصريين وجدوا أنهم لم يجنوا من هذه الليبرالية بصورتها التى استعاروها من الغرب الاوروبى ، ومن الديمقراطية الغربية بصفة خاصة لم ينجح فى أن تبلغ بهم ما ارادوا من الحرية والرفاهية ، فكان استدار بعضهم الى الخلف للبحث عن مخرج من التاريخ القديم أو الاسلامى ، واتجه بعضهم الى نظم أخرى واتجاهات كانت تبرق لهم من بعيد وتعد بآمال كبيرة . فكان الاتجاه الاسلامى ، والاتجاه اليسارى الذى يميل نحو الشيوعية . "

وهكذا تمخضت التيارات التى اضطربت بها الحياة المصرية عن هذين الاتجاهين القويين الذى تمثل فى جماعة الاخوان المسلمين وتمثل التيار الاسلامى أو الشيوعيين والذى يمثل اليسار التقدمى العلمانى الماركسى غالبا .

وحاول هذان التيارات عن طريق الشعارات والبرامج التى يبثانها للشباب عن طريق الدعوة فى الندوات والاجتماعات والصحافة والكتب العقيدية المختلفة أن يجندا كثيراً من شباب المدارس والجامعات والمثقفين لخوض معركة «تحرير الذات» .

ويمكن القول بأن هذين التيارين وان غلبا على الشباب وبعض المثقفين

وكانا من الفعالية بحيث أثرا فى الشارع المصرى وكان صوتهما أعلى الاصوات فى سنوات الاربعينات وحتى قيام حركة ١٩٥٢ ...

"ومع هذا فان الشارع المصرى لم يخل من تيارات أخرى وطنية أو قومية عربية ، ويتمثل التيار الوطنى المصرى فى حزبين صغيرين لم يستطيعا أن يكونا لهما ثقلا يذكر بالقياس الى الاحزاب الكبيرة كالوفد والاحرار والسعديين ، بل لم يستطعا أن ينافسا الحركات الاخرى الناشئة وقتئذ الفعالية كما قلنا وأعنى الاخوان المسلمين والشيوعيين . هذان الحزبين الوطنيين هما مصر الفتاة ويتزعمه أحمد حسين ، والحزب الوطنى الجديد ويتزعمه فتحى رضوان ." .

كما أن تيار القومية العربية بدأ يجد استجابة واضحة له فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وقد كان من علامات تمكنه فى مصر تكوين الجامعة العربية بتوقيع ميثاقها سنة ١٩٤٣ . "وظل هذا التيار يتصاعد حتى حرب فلسطين سنة ١٩٤٨ ، والتى انتهت بنكسة وهزيمة لهذا التيار ، أعرضت فيه مصر بعض الاعراض لما أصابها من آثار سيئة عقب الهزيمة ، وما رددته الجماهير من خيانات وانقسامات أدى الى زعزعة الثقة فى القيادات العربية والمصرية على السواء ."

وقوى هـذا الخذلان العربى سنة ١٩٤٨ الى عـودة الدعوة الى المصرية وتبنى كثـير من كتاب مصر وأدبائهـا لها . ويقول سـاطع الحصرى(١) ان التيار القومى انتكس بعد حرب فلسطين :

«ولكن هذا التيار أصيب بنكسة بعد أحداث حرب فلسطين سـنة ١٩٤٨ وانى أقدر مرارة الآلام التى شعر بها المصريون بحق من جراء سير الوقائع الحربية فى فلسطين ، ولاسيما بسبب الاوضاع المؤسفة التى لابست الصفحة الاخيرة فيها» .

وكان الدكتور أحمد زكى ، والدكتور لطفى السيد ، وحنفى محمود

---

(١) آراء وأحاديث فى القومية العربية - ص ٩٨ .

قد هاجموا اتجاه مصر الى الاخذ بالقومية العربية ، ووافقهم على ذلك بعض الكتاب من الشباب آنذاك أمثال احسان عبد القدوس»

فمما قاله الدكتور أحمد زكى : «مصر لا عربية ولا فرعونية ، انما هى أمة قائمة بنفسها مستقلة عن الفرعونية وعن العربية على حد سواء»

ويدعو حنفى محمود الى نفض الجامعة العربية ، والى اشتغال كل دولة بشئونها الخاصة كما فعلت تركيا وكمال أتاتورك حين قطع كل صلة بأجزاء الامبراطورية ، فأنشأ تركيا الحديثة التى أصبحت دولة أوروبية عصرية[1]» •

ويقول لطفى السيد فى حديث لمجلة المصور سنة ١٩٥٠[2] :

«وقد كنت ألح فى تأييد مصرية المصريين ، لان منهم من كانوا يدعون أنهم عرب ، ومنهم من يدعون أنهم أتراك أو شراكسة • ولو كان اليونان حينما ملكهم الاتراك قد خرجوا عن قوميتهم لبادت شخصياتهم، ولماتت فى نفوسهم أطماع الاستقلال ببلادهم ، ولاستحال عليهم أن يردوها اليهم» وكذلك نحن المصريين يجب أن نتمسك بمصريتنا ولا ننتسب الى وطن غير مصر مهما كانت أصولنا حجازية أو سورية أو شركسية ، ويجب أن نحافظ على قوميتنا ونكرم أنفسنا ووطننا ، ولا ننتسب الى وطن آخر ونخصه وحده بكل اهتمامنا ، ونحيطه بكل غيرتنا» •

وظل التراجع عن الاتجاه الى القومية العربية والوحدة العربية حتى بعد قيام حركة الضباط الاحرار سنة ١٩٥٢ وقد رأى قادة هذه الحركة مصلحة فى اعادة الدعوة الى القومية العربية ، كما رأى بعض زعماء العرب فى قيادة مصر الجديدة بعض الآمال والمطامح • وهكذا شجعوا قادة الحركة على تبنى فكرة القومية العربية حتى انتهى الامر بالنص فى الدستور الانتقالى لمصر سنة ١٩٥٦ فى يناير على «ان شعب مصر

---

(١) المصور ٣١ مارس سنة ١٩٥٠ •
(٢) المصور عدد مايو سنة ١٩٥٠ •

يشعر بوجوده متفاعلا فى الكيان العربى الكبير ، ويقدر مسئولياته والتزاماته حيال النضال العربى المشترك لنصرة الامة العربية ووحدتها .

وانتهى الامر بهذه الدعوة الى اعتبار مصر جزءا من الامة العربية وأعلنت الخطوة السياسية العملية لتحقيق هذا الامر وهى الوحدة مع سوريا سنة ١٩٦٠ وفيها تنازلت مصر عن اسمها التاريخى لتسمى مع سوريا بالجمهورية العربية المتحدة ، وتكتفى باسم الاقليم الجنوبى وسوريا باسم الاقليم الشمالى .

لقد كانت تتجاذب مصر اذا فى هذه المرحلة من طور تحرير الذات عدة اتجاهات أبرزها كما بينا الاتجاه الاسلامى ، والاتجاه الوطنى الاقليمى المصرى والاتجاه اليسارى الشيوعى والاتجاه القومى العربى .

وكانت مرحلة ما بعد نكسة فلسطين سنة ١٩٤٨ وحتى قيام حركة الضباط سنة ١٩٥٢ وبعدها بقليل مرحلة الدعوة المصرية ، اتجهت فيها الامة الى تحرير الذات من كل ما يعوق تقدمها سياسيا واجتماعيا أو فكريا وثقافيا .

وقد اتخذت الاتجاهات الاخرى الاسلامية والشيوعية تدعم هذا الاتجاه ، وخاصة فى الجانب السياسى منه ، وهو محاولات تحرير البلاد من سيطرة الاحتلال الانجليزى ، فكان أن تكاتفت كل القوى واشتركت فى محاربة الاستعمار البريطانى والذى كان يرمز له قواته المتبقية فى بعض مدن مصر الكبرى بعد الحرب حتى اضطرته الى الانسحاب الى مواقعه بقناة السويس ، ولم تدعه هذه القوى الوطنية ينعم بالاستقرار على ضفاف القناة حتى جندت من أتباعها من يحاربونه حربا فدائية لا هوادة فيها أقلقت مضاجعه ، وهزت استقراره ، وشارك فى هذه الحرب الفدائية شباب ينتمون الى الاتجاه الاسلامى ، واليسار الشيوعى ، والوطنية المصرية .

وكان اليسار الشيوعى فى مصر قد اكتسب مواقع عديدة له قبيل قيام حركة الضباط سنة ١٩٥٢ وبخاصة بين المثقفين وطلاب الجامعات

ولم ينافسهم فى هذه المواقع سوى الاتجاه الاسلامى الا أن اليسار كان أقوى تأثير فى مجال الصحافة والاعلام والادب بصفة عامة ٠

ولما كانت حركة الضباط مكونة من مجموعة من شباب الوطنيين ذوى الانتماءات المتعددة بين تلك الاتجاهات الاربعة أو الثلاثة التى أشرنا اليها وهى الاسلامى ، والوطنى واليسارى الشيوعى فان السياسة التى سارت عليها منذ بدء حركتها كانت تتراوح بين الاخذ بهذه الاتجاهات، فهى ساعة تتجه الى اليمين وساعة الى اليسار وتضرب اليمين الاسلامى، وساعة تتجه اتجاها قوميا أو وطنيا وتضرب اليسار الشيوعى وهكذا حتى أمكن لليسار الشيوعى أن يسيطر على الرأى العام فى مصر بعد الغزو الثلاثى للقناة سنة ١٩٥٦ ٠

وبعدها حدثت القرارات الاشتراكية ، وتدخل الروس تدخلا سافرا بعد حصولهم على حق بناء السد اثر انسحاب دالاس الشهير من بنائه٠

وهكذا عاشت مصر فى ظل اليسار الشيوعى طوال الستينات وحتى هزيمة سنة ١٩٦٧ أو النكسة كما سميت آنذاك ٠ وكان لسيطرة اليسار الشيوعى على مقدرات مصر فى تلك المرحلة آثاره الواضحة فى الحياة والمجتمع والفكر والثقافة ٠

ونقتبس لتوضيح هذا الموقف مقالا لاحد كتاب الغرب[1] بعنوان «تحول مصر الى اليسار» يقول فيه : «٠٠ ان أحد أسباب الانفصال السورى فى سبتمبر سنة ١٩٦١ هو محاولة مصر أن تطبق نظامها : الديمقراطية الاشتراكية التعاونية على الاقليم الشمالى ٠ وكان من أسباب اسراع سوريا الى الانضمام لمصر سنة ١٩٥٧ رغبتها فى أن تنطوى فى ظل الزعامة العربية لجمال عبد الناصر والمجد السياسى الذى حققه بعد عدوان سنة ١٩٥٦ ٠

---

(١) تحول مصر الى اليسار بقلم كارل ليدن Carl Leiden نشر بمجلة : Middle Eastern Affairs عدد ديسمبر سنة ١٩٦٢

ولكن بعد محاولة عبد الناصر التأميم وتطبيق النظم الاشتراكية على البنوك قامت فى وجهه معارضة قوية من الرأسمالية السورية التى تزعمها أحد الرأسماليين هناك وهو مأمون الكزبرى •

ويحكى المؤلف كيف اتجهت مصر الى اليسار بنشأة حزب شيوعى غير شرعى سنة ١٩٢٠ لم يستطع البقاء لاهتمام مصر بقضيتها الوطنية التى استحوزت اهتمام الشعب والثقافة حول زعاماته أمثال مصطفى النحاس فى الثلاثينات •

ولكن بعد الحرب العالمية الثانية تغيرت الامور فقد ضعف نفوذ بريطانيا ، ونتيجة للظروف الدولية كانت تشعر بأن أيامها بمصر أصبحت معدودة ، كذلك حالة التذمر التى سادت الجيش المصرى ، وظهور مشكلة فلسطين وسيطرتها على الوجدان العربى واتخاذ الاخوان المسلمين منها ذريعة للتجمع وتقوية الشعور بالرغبة فى الحرب ، وصاحب ذلك كله ضعف حزب الوفد مما جر بعد ذلك الى حدوث الفوضى السياسية التى أدت الى قيام حركة يوليو سنة ١٩٥٢ •

وبين عامى ١٩٤٢ و ١٩٥٢ قامت بمصر اثنتى عشرة جماعة ذات اتجاه شيوعى بين الاسكندرية والقاهرة منها «الحركة المصرية التحررية» و «الشرارة» و «الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى» و « الفجر الجديد » ، وكانت الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى أقواها جميعا وأهمها • وكان لها صلات بالاخوان المسلمين الذى كان يقودهم حسن البنا حتى سنة ١٩٤٩ ، كما كان لها علاقات ببعض منظمات الضباط بالجيش والذين صاروا من بعد أعضاء فى مجلس الثورة • فقد كان على اتصال بها يوسف صديق ، وخالد محيى الدين ، وكان يتعاطف معها جمال عبد الناصر نفسه •

وقد أذاعت هذه الحركة كما أذاعت جماعة الاخوان المسلمين أنها كانت السبب فى الثورة وأن بعض رجالها ينتمون اليها •

وقد سمح للشيوعيين كما سمح للاخوان وغيرهم بحرية الكلام بعد

حركة الضباط سنة ١٩٥٢ ولكن ذلك لم يستمر طويلا حتى انفجرت حركة قيل انها شيوعية بين عمال كفر الدوار وقبض على اثنين من زعماء العمال وتم اعدامهم .

وعندهـا أعلن الشيوعيون أن الدكتاتورية العسكرية التى أخرجت فاروق تعاونت مع الاقطاع والرأسمالية لاهدار دم العمال .

ومنذ ذلك الوقت وحتى أعلن عبد النـاصر تقاربه مع الاتحـاد السوفيتى سحب الشيوعيون تأييدهم للثورة . وبعد قيام حلف بغداد سنة ١٩٥٥ عادى عبد الناصر دول الغرب ودعا مع غيره من دول عدم الانحياز الى قيام حلف باندونج . ويرى الكاتب أن هذه الزيارة التى التقى فيها عبد الناصر ببعض زعماء آسيا وخـاصة شوان لاى كانت الفاصلة فى اتجاهه نحو الشيوعية .

ومع اتجاه عبد الناصر نحو الشيوعية الا أنه قام بحركة اعتقالات لهم بين عامى ١٩٥٥ و ١٩٥٦ كما روقب عدد منهم .

وقامت أمريكا سافرة بمعارضة عبد الناصر بعد تدخل السوفييت ، وتبعها دول الغرب لاعتقادهم بالقاء عبد النـاصر نفسه فى أحضـان السوفييت . ومنذ ذلك الحين أى من سنة ١٩٥٦ وأصبح تقييم الغرب لمصر وحكومة عبد الناصر ضمن الحركات الشيوعية فى العالم الثالث .

وحاول عبد الناصر أن يفصل بين صداقته لعدد من الدول الشيوعية وبين النظام الاجتماعى الاشتراكي فى مصر بحيث يكون هـذا النظام منبثقا من الداخل ومخالفا لنظام أعدائه السياسيين وأصدقائه الدوليين فى نفس الوقت ، ووطد عبد الناصر علاقاته بزعماء العالم الشيوعى وفى مقدمتهم تيتو وخروشوف وماو وكتب ناطق رسمى مصرى فى خطاب شخصى الى خروشوف سنة ١٩٦١ يقول :

«ان هناك علاقات صداقة قوية تربطنا بشعوب تؤمن بالشيوعية مثل شعب بلدكم العظيم وشعب الصين وشعب يوغسلافيا» .

وحاول خروشوف أن يوضح فى خطاب له أمام وفد مصرى برئاسة السادات فى موسكو سنة ١٩٦١ خطأ سياسة مصر باعتناقها الاشتراكية وعدم إعتناقها الشيوعية صراحة • وكأنه أراد فى هذا الخطاب أن يدعو مصر صراحة الى الانضمام للحركة الشيوعية دون هـذا الغطاء الذى يدعى بالاشتراكية وهو فى الحقيقة ألف باء الشيوعية فينبغى أن لا يبدأ من أول الطريق بل ينبغى أن يلحقوا بغيرهم من الشيوعيين •

وقد كان خروشوف واضحا فى هذا مما دعا بعض قيادات مصر الى التحفظ معه لطمهم أن اعلان الشيوعية غير ممكن لا داخليا ولا فى المحيط العربى الاسلامى لظروف كثيرة لاقبل للحكم الناصرى بها رغم استبداده وتسلطه ، وربما لان عبد الناصر لم يكن مؤمنا بالشيوعية كنظام اجتماعى وسياسى رغم أنه سمح لبعض القيادات السياسية ذات الاتجاه الشيوعى بتكوين مراكز قوى فى مصر خلال سنوات حكمه •

وقد أدى نظام الاصلاح الزراعى وتقسيم الملكيات الزراعية الكبيرة الى ملكيات صغيرة خمسة أفدنة وتوزيعها على الفلاحين الى تقبل هذا العمل بحماس وفرحة من عامة الشعب رغم ما انتهى اليه فى السنوات التالية من سلبيات أدت الى ضعف انتاجية الارض ، بالاضافة الى عوامل أخرى عديدة •

ويرى بعض المراقبين أن تقسيم الملكية الزراعية كان تمهيدا للمزارع الجماعية على النظام الشيوعى لكنها تجـربة لم تتم • ربما لما عـاق العلاقات المصرية السوفيتية من عقبات انتهت بقطع هذه العلاقة تماما فى عهد السادات •

وكان هذا الجو الذى أشاعته حركة الضباط بعد عام ١٩٥٢ مجـالا كما قلت لتغيرات اجتماعية واسعة ، ولم يكن لهذه الحـركة ايديولوجية خاصة فاضطرت الى تبنى ايديولوجيات متعددة مما شاع أو امتلأ به الجو العام فى مصر والعالم العربى قبل هذه الحركة وفى أثنائها وأشرنا اليه ، وحاول رغم الحركة عبد الناصر أن يضع هذه الايديولوجية فيما

عرف بفلسفة الثورة والميثاق ، ولكنها مع ذلك ظلت غير واضحة المعالم رغم ما أدته التطبيقات العملية والقوانين التى أصدرتها من تغييرات جذرية فى أحوال المجتمع المصرى ، قلبت موازينه ، وفككت الروابط التى تربط بين عناصره ، وتحدد العلاقات بين الناس على اختلاف هوياتهم وتعدد مشاربهم وانتماءاتهم الطبقية ، دون أن توجد البديل القوى الذى يقوم مقام ذلك الذى هدم وانحلت عراه .

وقد استولى على وسائل الاعلام والجو الثقافى العام فى هذه المرحلة جماعة من الكتاب والمثقفين غلب فكرهم الاتجاه اليسارى والماركسى خاصة ، وتجمع منهم جماعة فى صحيفتين مما أنشأته الثورة هما صحيفة الجمهورية التى حلت محل المصرى والشعب التى حلت محل الوفد المصرى . وتولى تحرير الصحيفتين جماعة من الكتاب نشأوا مع اليسار الوفدى أو فى حضن الجماعات الشيوعية ذات الاسماء المتعددة التى أشرنا اليها فى المقال السابق ، والتى كانت تصدر نشرات على صورة صحف غير منتظمة قبل حركة ١٩٥٢ .

ومكنت لهم بعد ذلك الحركة فملأوا صفحات الجرائد والصحف وكان على رأسها كما قلنا الجمهورية والشعب وروز اليوسف وصباح الخير ثم انضمت اليها الصحف الاخرى الاكثر اعتدالا مثل الاهرام والاخبار والمصور وآخر ساعة .

وبرز بين الكتاب جماعة دعوا صراحة الى الايديولوجية الشيوعية فى الفكر والادب وبعضهم كانوا ماركسيين صرحاء أمثال محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولطفى الخولى وأحمد بهاء الدين ، وبعضهم كان يتخذ اليسار ستارا من أمثال مصطفى محمود ويوسف ادريس ومحمد مندور ورجاء النقاش ، وأحمد عباس صالح ، ورشدى صالح ، ونعمان عاشور ، وعبد الرحمن الشرقاوى كما أن بعض الكتاب ممن لم ينتموا الى اليسار بل كانوا أميل الى اليمين أو الاتجاه الوطنى ، أو المتوسط بين اليمين واليسار من رواد الادب فى الجيل الماضى حاولوا

مجاراة هذا الاتجاه الاشتراكى أو اليسارى فى أعمالهم ومقالاتهم أمثال توفيق الحكيم وطه حسين •

ومن العجيب أن الحركة رغم اتجاهها الاشتراكى كرمت توفيق الحكيم بأن منحته أعلى وسام وسلمه رئيس الدولة بنفسه ، وقد هاجمه اليساريون هجوما عنيفا بعدها واتهموه مرة بالسرقة ومرة بالرجعية ومرة بالانعزالية والبعد عن قضايا الجماهير •

لقد اهتم قادة يوليو ١٩٥٢ بالاعلام والثقافة وعين أحدهم وزيرا للارشاد القومى وآخر للثقافة وثالث للتعليم حتى يمكن سيطرتهم على الاعلام والفكر والثقافة والجامعات •

ولم يكن المثقفون فى أول الحركة يشعرون بتناقض بينهم وبينها لكن ازدادت عزلتهم عن رجال الثورة وخاصة بعد عدولها عن خط الديمقراطية الذى أعلنت عنه واتجهت الى حكم الفرد •

وانقسم المثقفون قسمين ، بل ثلاثة أقســام ، قسم ساير الثورة وسار فى ركبها والثانى اعتبرها حركة انتهزت فرصة تهيؤ الاذهان والجو العام للتغيير فوثبت على الحكم معلنة الشعارات التى تبناها الوطنيون ودعاة الاصلاح والتغيير على تباين اتجاهاتهم • والقسم الثالث وهــو اليسار واليمين الذى أراد كل منهم أن يطوى الحــركة تحت مظلته ، فكانت النتيجة هذا الصدام الذى حدث بين الحــركة وحزب الوفد ، وبينها وبين الاخوان المسلمين ثم بينها وبين اليسار أو الشيوعيين حتى سلس القياد ، واستقرت الامور بين اليسار والثورة وحاول حتى بعض مثقفى القسم الاول ممن سايروا ركب الثورة أن يلبسوا رداء اليسار لينالوا الحظوة ، ويفسح لهم مكان فى مجالات الاعلام ويسمع صوتهم بين الاصوات المنادية بالشعارات الثورية البراقة •

اهتم ضباط الحركة وقادتها اذا بالحركة الاعــلامية ، وعن طريق الاذاعة والتليفزيون والمسرح قدمت أعمال تنطق بالشعارات والمضامين أو الاهداف التى أرادوا اقناع الناس بها ، وبخاصة تمهيد الارض لكل

عمل جذرى لتغيير المسار الاقتصادى أو الاجتماعى كالتأميم والاصلاح الزراعى وتقسيم الارض ، والانقلاب الصناعى على حساب الزراعة ، والمغامرات السياسية والعسكرية للزعامة السياسية والتى أغرقت البلاد فى دوامة لا تنتهى من المعاناة والهزائم التى حولتها أجهزة الاعلام الى هناءة وانتصارات •

" لقد حققت الحركة لاشك بعض المكاسب الوطنية لمصر وعلى رأسها عـودة قناة السويس وجـلاء الانجليز " والمكانة السياسية بين الامم العربية والاسيوية والافريقية أو أمم العالم الثالث بصفة عامة ، لكن ثمن هذه المكاسب كان باهظا تحمله الشعب من دمه وقـوته ورفاهيته سنين طويلة •

" وأمكن للطبقات الكادحة داخل المجتمع المصرى أن تجد لهـا مكانا متنفسا وأن تشارك فى الحياة العامة ، وأن تشعر بوجودها فى ظل نظام اشتراكى يحقق العدالة الاجتماعية فى كثير من جوانبه "، وان شـابته شوائب ، وعطلت مسيرته سلبيات كثيرة شوهت الصورة وأبطـأت من عجلة المسيرة نحو تقدم مرغوب ، كان الشعب طامحا اليه •

فى ظل مجانية التعليم ، والمساواة فى الحقوق ، والتأميم ، وتقليل الفروق بين الطبقات وكفالة الدولة لحق الافراد فى العمل الى غير هذه الامور التى تحققت فى حـركة يوليو ١٩٥٢ انتقلت البـلاد نقلة نحو الاصلاح الاجتماعى ، والتعليم •• ولكن هذه الحركة تعطلت بسبب نظام الحكم ، والمغامرات السياسية والعسكرية والتى اقتضت كثيرا من النفقـات أرهقت ميزانية الدولة وعطلت المرافـق سنوات وسنوات ، فتراكمت المشـكلات ، وزادت المعـاناة فى مجالات التعليم والاسكان والطرق ، والمواصلات ، والقوت اليومى للشعب ، ومقتضيات العيش ، وحاجات الافراد الضرورية •

وكان لما فرضته الحركة من نظام داخلى بوليسي لحماية الحـكم آثاره المدمرة فى نفسية الانسان المصرى ، فقتلت فيه النخوة ، وزرعت

فصدور الحقد ، ونزعت المحبة والولاء ، وغرست اللامبالاة وعدم الانتماء .

كتاب المسرح واتجاهاته

اشتهر عدد كبير من كتا ب المسرح بعد حركة يوليو ١٩٥٢ اختلفت ثقافاتهم وانتماءاتهم فمنهم أدباء محترفون من الجيل السابق ، ومنهم أساتذة بالجامعة كتبوا للمسرح بعض المسرحيات أو تخصصوا فى الكتابة له ، ومنهم من ترجم للمسرح ، ومن عمل بالصحافة من ناشئة الكتاب أو جيل مابعد الحرب العالمية ، وجيل الخمسينات من الشباب ومعظمهم كما قلنا كان يسارى الاتجاه أو الهوى والتفكير .

فمن الادباء المحترفين ممن ترجم أو كتب للمسرح الدكتور طه حسين ترجم بعض أعمال سوفوكليس وقدمها المسرح القومى ، وتوفيق الحكيم ألف للمسرح فى هذه المرحلة مجموعة من المسرحيات التى عدت من المسرح الهادف أو الاتجاه الواقعى مثل الايدى الناعمة ، والصفقة، والطعام لكل فم ، والسلطان الحائر . وعزيز أباظه قدم مسرحيتين شعريتين على ماذكرنا من قبل هما زهرة وأوراق الخريف . وعلى أحمد باكثير ، ومحمود تيمور .

ومن أساتذة الجامعة رشاد رشدى الذى قدم مجموعة من المسرحيات فى هذه المرحلة أما الكتاب الجدد من جيل الخمسينات وبعد حركة يوليو ١٩٥٢ فقد كانوا معظم كتاب المسرح فى هذه المرحلة ونذكر منهم لطفى الخولى ، قدم عدة مسرحيات منها : القضية والارانب ، ونعمان عاشور وقدم مجموعة مسرحيات : الناس اللى تحت ، والناس اللى فوق ، وجنس الحريم ، وابور الطحين ، وعيلة الدوغرى . ويوسف ادريس وله : الفرافير واللحظة الحرجة وجمهورية فرحات ، وسعد الدين وهبة وله : السبنسة وكوبرى الناموس ، وسكة السلامة ، والفريد فرج وله : حلاق بغداد ، وسليمان الحلبى ، ونجيب سرور : ياسين وبهية ، وشوقى عبد الحكيم : حسن ونعيمة ، وميخائيل رومان .

وفى المسرح الشعرى قدم عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور مجموعة مسرحيات وشجعت الدولة المسرح وكتابه ، فأنشأت عدة فرق مسرحية ، عدا مسرح التليفزيون وناطت بكل فرقة لونا بعينه من المسرحيات لادائه . هذه الفرق هى : المسرح القومى ، والمسرح العالمى ، ومسرح الجيب ، ومسرح توفيق الحكيم ، والمسرح الكوميدى والمسرح الحديث .

وكان من نصيب المسرح القومى المسرحيات العربية الجادة ، ومسرح الحكيم يعرض للكتاب الجدد ، أو الأعمال الجيدة لكتاب لم يعرفوا ، والمسرح الحديث قريب منه ، والمسرح العالمى للمسرحيات العالمية الخالدة لكبار الشعراء وكتاب المسرح ، ومسرح الجيب مسرح تجريبى يعرض للاتجاهات الجديدة والمحاولات التى قد لا تلقى قبولا جماهيريا . وأما المسرح الكوميدى فيعرض بالضرورة المسرحيات ذات الطابع الفكاهى من الملهاة أو الفارس .

ونعرض مثالا لما كان يعرض فى عام ١٩٦٥ بالموسم المسرحى فى فبراير مثلا المسرح القومى : سكة السلامة لسعد الدين وهبه ، والمسرح العالمى مرتفعات وذرنج لاميلى برونتى ومسرح الحكيم شلة الانس لمصطفى محمود ، وللمسرح الحديث عرضان : حبر على ورق اقتباس محمد توفيق ومحمود السباع ، وطربوش للبيع تأليف ابراهيم مصباح ومسرح الجيب بستان الكرز ترجمها عن الروسية نجيب سرور ، والمسرح الكوميدى الدبور كوميديا من نوع الفارس تأليف رشاد حجازى .

وفى الموسم السابق عام ١٩٦٤ قدمت هذه المسارح :

القومى : شمس النهار لتوفيق الحكيم ، والعالمى وراء الافق لبوجين أونيل ترجمة سامى ناشد ، والحكيم الخرتيت لاونسكو (كوميديا ساخرة) ترجمة محمد محمد عنانى وسمير خفاجى والحديث غلطة العمر تأليف محمد السوارى ، والجيب ياسين وبهية لنجيب سرور وقدم المسرح الكوميدى ثلاثة عروض : أنا فين وانت فين لسمير خفاجى وبهجت قمر ، تمثيل فؤاد المهندس ، وبص شوف مين اقتباس عبدالمنعم

مديولى وسمير خفاجى ، ومطرب العواطف لعباس عبد المنعم مديولى وسمير خفاجى •

كما قدم لتوفيق الحكيم فى الموسم نفســه ثلاث مسرحيات هى : الطعام لكل فم ، ويا طالع الشجرة وشمس النهار •

ويمكن أن نعرض للصورة العامة للحركة المسرحية خلال الستينات باتخاذ سنوات ٦٣/٦٤/٦٥/٦٦ نموذجا لهذه الحركة ، ونقدم تقويما لهذه السنوات المسرحية قدمه أحد نقادنا من أساتذة الادب الانجليزى، وكان من أنشط أدبائنا ، كما كان قلمه فى هذه المرحلة يعكس كثيرا من اتجاهات الفن والادب فى مصر والغرب على صفحات جريدة الاهرام• أعنى الكاتب الاستاذ الدكتور لويس عوض استاذ الادب الانجليزى• ففى مقالة له عن الحركة المسرحية :

يقول عن موسم ٦٣/٦٤ المسرحى : «بين اقدام واحجام أتنــاول القلم لاكتب عن هذا الذى يحدث فى عالم المسرح المصرى فى هذا الموسم الغريب موسم ١٩٦٣/٦٤ • وقد تناولت القلم من قبل مرارا لاكتب عنه وفى كل مرة كنت أسأل نفسى عن سبب هــذه الحيرة ، وهذا الاشفاق وهذا الاستياء ، فيأتينى جواب واحد ، هو أن ما تشاهده على خشبة المسرح فى هذا الموسم الغــريب شىء هيولى بغير معــالم ولا حدود ظاهرة ، وكيف توصف الهيولى أو ترسم أو تعرف مادامت غامضة كل هذا الغموض • فبعد التجربة الباهرة ، تجربة «الخال فانيا» على مسرح الجمهورية ، وبعد التجربة الساحقة الماضية تجربة تاجر البندقية على مسرح الازبكية ماذا رأينا ؟ • رأينا على مسرح الحكيم «بجماليون» لتوفيق الحكيم ورأينا على مسرح الحرية «الزلزال» لمصطفى محمود ، ورأينا على مسرح الاسكندرية «الازمة» لاحمــد حمروش ورأينا على مسرح الاوبرا «مهر العروسة» لعبد الرحمن الخميسى • ورأينــا على مسرح الازبكية حلاق بغداد لالفريد فرج •

تقول موسم خصب وأقول : لا ، وانما هو موسم غريب ••• وهو

موسم غريب لأنه ليس عبثا فى عبث ، ولا تجلطا فى نجاح ، ولكنه شىء يدعو الى الحيرة والى اليأس والى الرجاء فى آن واحد» .

ويعزو لويس عوض غرابة هذا الموسم لانه جمع بين الاعمال الجيدة لكتاب رسخت أقدامهم فى الكتابة للمسرح مثل توفيق الحكيم ، وكتاب لم يكتبوا للمسرح وانما جربوا الكتابة له فى هـذا الموسم فبدت على مسرحياتهم نقائص فى كل عمل مثل أحمد حمروش ومسرحية الازمة.

ويقول فى مقال آخر عن هذا الموسم[1] :

«وقلت ان آية غرابته أيضا أنه كان حقل لعدة تجارب جـديدة ، بعضها يدعو الى التفاؤل وبعضها يدعو الى التشاؤم ، وبعضها محـير مريك ، لا نستطيع أن نحكم عليه حكما محددا» .

والحق ان اهتمام الدولة ممثلة فى وزارة الثقافة والارشاد آنذاك بالمسرح والنهضة المسرحية دعت جماعة كبيرة من الكتاب ، من كانت له تجارب مسرحية ، ومن لم تكن له دراية من قبل بهذا الفن الى أن يجرب حظه ويتقدم بمحاولة لعلها تقبل ، ولم تكن تبخل لجنة القراءة بالمسرح القومى على شباب الكتاب بأن يجربوا حظهم فى هذا المجال لعل وعسى.

ومن هنا جاء هذا الخليط الغريب بين الجيد والقبيح والمتوسط على ما تفرزه القرائح بدرجة ماوهبها الله من المقدرة والتوفيق فى هذا الفن.

ويحضرنا فى هـذا المجال ما كان يدور من حديث حـول ما يكتب للمسرح ، أللكتاب الكبار أم غيرهم ممن يمكن أن يجد لديه استعدادا ما.

ففى مقال لاحمد عباس صالح[2]: «ثار الدكتور عبد القادر القط ــ عضو لجنة القراءة فى المسرح القومى ــ على مقالى الذى دعوت فيه الى اغـراء الكتاب اللامعين بالكتـابة للمسرح عن طريق تذليل بعض

---

(١) دراسات عربية وغربية ، ص ١٩١ .
(٢) جريدة الجمهورية ، عدد السبت ١٧ سبتمبر سنة ١٩٦٠ .

العقبات التي تقف في طريق كتابتهم للمسرح وقلت أن هذه العقبات هي قــلة المكافأة التى تمنح لمؤلف المسرحية ، ولجنــة القراءة ، وتجارب بعضهم مع المسرح • ويرى أحمد صالح في مقاله أن استكتاب الكتاب اللامعين حتى ولو لم يكتبوا من قبل للمسرح مفيد لأن أسماءهم تجتذب جمهــورا من عشاقهم الى المسرح ثم يقول : «اننا في مرحــلة تريد استدراج جمهورنا الى المسرح حتى يألفه ويعشقه • وهنا نستطيع أن نقدم له الاعمال الفنية الرائعة التى ينشئها كتاب جدد ، ليس لهم هذا اللمعان • ومن ناحية أخرى ، فان المخاطرة مع الكتاب ذوى الشهرة لن تنتهى بالفشل التام • وصناعة الكتابة تقوم على الدراية والممارسة • ومن البديهى أن كاتبا مارس الكتابة طويلا وحقق فيها بعض النجاح، نستطيع أن نتوقع عنــده شيئا من التوفيق خــيرا من كاتب لم تتفتح ملكاته بعــد ، ولم يخض ذلك الصراع العنيف الذى يخــوضه الكاتب المتمرس مع الجمهور •• ولست أغفل بالطبع الملكات الخارقة التى تبهر الناس منذ بدء ظهورها» •

وهكذا ومن هذا المثال يبدو أن قضية التأليف للمسرح كانت تشغل الوسط الادبى والمهتمين بهذا الفن الادبى والثقاف الخطير • وقد كان من سياسة الدولة والمشرفين على المسرح ترك البــاب مفتوحا أمــام المواهب الشابة لتثبت وجودها •

ونعود مرة أخرى لنستأنف النظر الى النشاط المسرحى وتقويمه فى هذه السنوات التى أشرنا اليها والتى تعد ــ ولوجه الحق ــ سنوات الذروة فى هذا النشاط •

يقول لويس عوض فى مقال آخر عن موسم ١٩٦٥/٦٤[١] :

«لقد أوشك الموسم المسرحي لعام ١٩٦٥/٦٤ أن ينتهى • ولم يعد خافيا أن الحكم قد صدر فيه منذ الآن حكم النقاد وحكم الجمهــور •

---

(١) فى مقال بعنوان كلمة هادئة عن الموسم المسرحى ، نشر بأهرام الجمعة ٣٠ ابريل سنة ١٩٦٥ •

وهذا الحكم هو أنه موسم غير موفق اذا أردنا مهذب التعبير ، وموسم فاشل اذا أردنا أن تسمي الاشياء بأسمائها ، أما النقاد فقد أعلنوا أراءهم بصراحة فيما كتبوا من تحليلات ، وأما الجمهور فقد أصدر حكمه بالموقف السلبي الذى اتخذه مما عرض من مسرحيات ، أى بانصرافه عن أكثر ما عرض من مسرحيات» •

ويحاول أن يرصد الظواهر العامة لهذا الموسم والتى أدت الى هذا الفشل •

يقول : «فلنبدأ اذا برصد الظواهر التى انجلى عنها هذا الموسم المسرحى الراهن من خلال تجارب مسارحنا الستة : المسرح القومى ، والمسرح العالمى ، ومسرح الجيب ، ومسرح الحكيم ، والمسرح الحديث، والمسرح الكوميدى •

•• برنامج المسرح القومى هذا العام يشتمل على خمس مسرحيات جديدة ، كلها من الدرجة الثانية ومن الدرجة الثالثة وهى : « سكة السلامة» لسعد الدين وهبه ، و «شمس النهار» لتوفيق الحكيم ، و «الندم» أو «الذباب» لسارتر و «طيور الحب» لعبد الله الطوخى ، و «الحلم» لمحمد سالم والمسرحيتان الاخيرتان من بواكير انتاج المؤلفين فى المسرح •

وقد كان مفهوما أن يتصدى المسرح القومى فى الماضى لتقديم البواكير المسرحية ، وحماية المواهب الجديدة حين كان المسرح القومى قائما وحده فى حياتنا الفنية ، أما وقد تعددت المسارح فمن غير المعقول أن يمضى المسرح القومى فى المجازفة بتبنى المواهب الناشئة ، ولاسيما بعد انشاء مسرح الحكيم والمسرح الحديث لان الاصل فى المسرح القومى أنه مسرح الدولة الاول الذى يضطلع بحماية «التراث» المسرحي وحين يصبح الجديد تراثا فلا مناص من انتقاله الى المسرح القومى •

ويقارن بين ما قدمه المسرح القومى فى هذا الموسم وما قدمه فى الموسم الماضى ٦٣/٦٤ فيقول : «فاذا قارنا هذه الصورة بما قدمه

المسرح القومى فى العام الماضى وجدنا أن الانكماش لم يصبه فى الكيف وحده ، ولكن فى الكم كذلك • فمقابل خمس مسرحيات أعدها المسرح القومى هذا العام كانت حصيلة العام الماضى تسع مسرحيات جديدة ، بعضها من الدرجة الاولى ، وبعضها من الدرجة الثانية ، وبعضها من الدرجة الثالثة • وهذه هى : «كوبرى الناموس» لسعد الدين وهبه ، و «حلاق بغداد» لالفريد فرج و «رحلة خارج السور» لرشاد رشدى ، و «الخبر» لصلاح حافظ و «الفرافير» ليوسف ادريس و « تاجر البندقية» لشكسبير ، و «الخال فانيا» لتشيكوف ، و «مشهد من الجسر» لارثر ميللر • فانتاج المسرح القومى هذا العام اذا قد نقص عن انتاجه فى العام الماضى من حيث الكم بنسبة تقرب من ٥٠٪ كما أنه خلا من لمعان العام الماضى فى بعض ما قدم ، وربما عليه فى نسبة المجازفات بعرض بواكير الناشئين» •

ويتضح من عرض الدكتور عوض لحالة المسرح فى موسمين متتاليين يعتبران من أكثر المواسم نشاطا فى هذه المرحلة يتبين الاهتمام الشديد بعرض مجموعة متنوعة من المسرحيات المختلفة الاتجاهات والمختلفة المستوى كذلك ، بين مسرح عالمى عتيد لكبار الكتاب والادباء العالميين من اليونانيين القدماء ، والكلاسيكيين الفرنسيين والانجليز ، والكتاب المحدثين فى أوروبا وأمريكا •

أو مسرح غربى تجريبى جديد ، واتجاهات تعد فى مرحلة لم تجد مستقرا لها بعد أو مسرح عربى قديم وجديد وتجريبى لجماعة من شباب الناشئة ممن يبدأون محاولات فى المسرح لم يكتب لها النضج بعد •

فمن المسرح اليونانى القديم قدمت مسرحيات ايفيجنى لسوفوكليس والضفادع لارستوفان ، ومن المسرح الكلاسيكى الفرنسى فيدرا لراسين والمتحذلقات لموليير ومن المسرح الانجليزى عطيل ، وماكبث ، وتاجر البندقية لشكسبير •

ومن المسرح الحديث : «عربة اسمها اللذة» لارثر ميللر ، والخال فانيا ، وبستان الكرز لتشيكوف ، والندم لسارتر ، وبيت الدمية لابسن ،

ومن المسرح التجريبي والمعاصر والعبثي مجموعة مسرحيات ليوجين أونيل ، واونسكو ، وصموئيل بيكيت ، وبرخت ، ودورنيمات .

ولم يكن الهدف وراء عرض هذا اللون الاخير بينا ، الا أن يكون الجرى وراء كل حديث ، وأن يسرع دعاة الحداثة بالالتقاء مع التيارات الجديدة فى الفكر والمسرح حتى لو كانت هذه التيارات عبثية أو نتيجة ظروف خاصة لا تتفق مع أذواقنا ، وتقاليدنا ونماذج حياتنا وتفكيرنا .

ومن ثم كانت النتيجة تقبل بعض المثقفين لها بتحفظ ، واعـراض جمهور المسرح عنها على ما بينته احصاءات شهود تلك المسرحيات .

وحتى تتبين لنا ملامح الصـورة نقتبس بعض ما كتب عن هـذه المسرحيات الغربية المترجمة سواء منها القـديم والكلاسيكى والحديث والمعاصر واللامعقول .

ولعل مرد هذا كله الى ما راود الشعب المصرى بعد قيام حـركة يوليو من آمال كبيرة دفعت به الى طموح ورغبة عارمة فى اقتحـام الزمن لتعويض ما فاته من سنوات التخلف والتمزق فى ظل نظام حزبى غير سديد . وديمقراطية ليبرالية أسىء استخدامها ولم يرع زعمـاء البلاد والجماعات السياسية حق الوطن والمواطن ومصلحته . بل غلبوا مصالحهم الخـاصة ، ومصالح أحـزابهم وسعوا وراء مكاسب قريبة غايتها بلوغ الحكم والوصول الى الوزارة بصورة أو أخرى .

كان هذا الطموح اذا من أبنـاء الشعب المصرى ممثلا فى مثقفيه وأدبائه بصفة خاصة وراء هذا التعدد الكبير فى ألوان الكتابة المسرحية، تباينت فيه الاتجـاهات من أقصى اليمـين الى أقصى اليسـار ، ومن الكلاسيكية التقليدية أو العبثية واللامعقول .

وكان نتيجة هذا أيضا مسايرة للاتجاه العام ، أو ركوبا للموجـة العارمة للتيار الشعبى الذى أيقظته الحركة أن حاول بعض كتابنا ممن عرفوا باتجاهاتهم التقليدية أو الرومانسية فى المسرح حـاول هؤلاء

أن يجربوا كغيرهم ، وأن يندفعوا مع التيار ، وأن يخوضوا التجربة ، ليقدموا للناس ما يرغب فيه الناس ، وأن يتلونوا بلون الشعارات التى أطلقت ، والقرارات التى اتخذت لتغيير معالم المجتمع ، ودفع مساره التقليدى الى مسارات تعددت وجهاتها ، لم يعد المراقب والمتتبع الواعى لانطلاقاتها يدرك الى أين ؟ ..

قضايا المجتمع الجديدة
وموضوعات المسرح فى هذه المرحلة

تعددت المسارات اذا كمـا قلنا وتعددت تبعا لهـا رؤى الادباء والمسرحيين خاصة ولكنها جميعا تدور فى دائرة الاحـداث المعاصرة ، والآمال المرجوة .

ومن أبرز القضايا التى عالجها المسرح فى هذه المرحلة الخطيرة من حياة مصر قضية التحول الاجتماعى من مجتمع يتركب من طبقات ثلاث الارستقراطية أو الطبقة الحاكمة وكبار المـلاك وأصحاب الاموال من التجار والاثرياء . والطبقـة الوسطى التى نشـأت فى مصر الحديثة وشجعها الاحتلال الانجليزى على ما ذكرنا بالاكثار من الموظفين وتنمية هذه الطبقة لتعتمد عليها سلطات الاحتلال . ثم الطبقة الدنيا من العمال ومعظمهم من الفلاحين والاجراء .

ولم تكن طبقة عمال الصناعة من الكثرة ولا الخطورة بالصورة التى يمكن أن تؤثر فى مسيرة الحياة . الا أن الحركات اليسارية والشيوعية خاصة قد اتخذت من هذه الطبقة فى تجمعات العمال الكبرى فى شبرا الخيمة والمحلة الكبرى وكفر الدوار والاسكندرية مجالا لبث التعاليم الشيوعية وتكوين خلايا ، واتخاذ قيادات وبناء كوادر لتكون لها فعالية فى الشارع المصرى ، ويكون لها صوت عال رغم ضآلة الحجم آنذاك . دعت الحركة الى الاشتراكية وصدرت قوانين الاصلاح الزراعى وتفتتت الملكيات الزراعية الكبـيرة ، ومن هنا تقربت الحـركة الى الفلاحين ، ورغبت فى تكوين القاعدة العريضة لها بينهم كما سعت الى ضم العمال عن طريق بعض الاصلاحات وقوانين العمل والنقابات ، بل وباسترضاء النقابات ، واختيار وزير للعمل من بينهم ، وصار هذا سنة فى كل وزارة بعد ذلك . كذلك سعت الحكومة الى استصدار قوانين جديدة لتضع هذا

النظام الاجتماعى فى اطاره الدستورى بأن نصت على نسبة الـ ٥٠٪ من العمال والفلاحين فى كل تشكيلات أو مجـالس رسمية ، سواء أكانت مجلس الامة أو الشعب أو المجالس المحلية،أو مجالس ادارات الشركات والبنوك والمؤسسات الاقتصادية .

وعملت على بناء حـركة التصنيع الواسعـة النطاق طوال مرحلة الستينات لتوسيع دائرة العمال ، ومحاولة اضافة الصناعة الى الزراعة لايجاد التحول الكبير فى تركيبة المجتمع المصرى التقليدى الذى يقـوم على الزراعة منذ وجدت دولة على ضفاف النيل .

وأوحت هذه التحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية الى الكتاب والمسرحيين بموضوعات مسرحياتهم ، فكانت هذه الموضوعات تعبر عن جوانب من تلك التحولات كالاصلاح الزراعى ، والتغير الواعى فى القرية المصرية على اختلاف روية الكتاب ، ودرجات اتجاههم الفكرى والعقدى أو الايديولوجى .

ومنها مسرحية الصفقة لتوفيـق الحكيم ، والمحروسة لسعد الدين وهبة ، وياسين وبهية ، والارض لعبد الرحمن الشرقاوى .

كما تناولت التحول الاجتماعى فى المدينة والتغيرات التى طرأت على الطبقة الوسطى أو الطبقة الارستقراطية ، تعالج قضية العمل،والبطالة بالوراثة ، كما فى الايدى الناعمة لتوفيق الحكيم ، وكوبرى النـاموس لسعد الدين وهبة ، والناس اللى فوق والناس اللى تحت وعيلة الدوغرى لنعمان عاشور ، والقضية للطفى الخولى وبعضها تناول وضع المرأة فى المجتمع الجديد ، وما نالته من حقـوق سياسية الى جـانب حقوقها الاجتماعية والاقتصادية فى الوظائف والعمل ، وفى المجـالس النيابية وغيرها . بالنص على مقعد لها . فكانت مثلا مسرحيات جنس الحريم لنعمان عاشور ، وقطط وفيران لباكثير ، والارانب للطفى الخولى .

كما استوحت بعض المسرحيات أحداثا اجتماعية وسياسية معاصرة أو مواقف كان لها اسقاطات فى بعض المسرحيات ذات اللون السياسى. مثل السلطان الحائر لتوفيق الحكيم والسبنسة لسعد الدين وهبة والطعام لكل فم للحكيم ، والفرافير ليوسف ادريس مما سنعرض له تفصيلا فى حديثنا عن هذه المسرحيات وكتابها .

مسرحية الصفقة
وقضية الفلاح والأرض

عرف ارتباط الفلاح المصرى منذ قديم الزمان بأرضه وقريته ، فهو لا يقبل عنهما بديلا مهما غلا وعظم ، ويعتبر حياة الحقل هى حياته الابدية . كان ذلك على مدى السنوات الطوال وقبيل هذه التغييرات الكبيرة والجذرية التى قلبت حياة القرية المصرية ، وغيرت معالمها من الأساس منذ قيام حركة ٢٣ يوليو وتفتيت الملكيات الزراعية ، وحصول ما عرف باسم الاصلاح الزراعى الى مجتمع القرية ، وتدخل الموظف وروتين العمل الادارى فى العمليات الزراعية وبعد هجرة العمالة المصرية وبخاصة العمالة الزراعية الى دول البترول .

وحتى يمكن أن نكمل معالم الصورة نعرض لموقف الفلاح كما عاينه كثير من الباحثين قبيل الخمسينات .

يقول أحد المهتمين بدراسة أحوال الفلاح المصرى[1] :

«وفى الواقع ان الفلاح ذو مزاج مستقر ان لم نقل انه ملازم لدارة فهو يبقى ملتصقا بأرضه وقريته التى هى مسقط رأسه ، والتى تمثل له اطمئنان الحاضر والماضى وهو على العكس من قرويى فلسطين وسوريا لا يهاجر ليجرب حظه ، بل هو لا يذهب ليبحث عن عمل فى مديرية أخرى تقل فيها الايدى الا اذا ضودر ، وأخذ بالقوة ، واذا غادر بلده فلا يغادره الى بلد آخر أو قرية أخرى ، فقريته فى نظره لا تساويها قرية فى أى مكان ، ولا يمكن أن تستقر حياته ولا أن يقوم ربحه الا بها ، وغاية ما يطمح اليه أن يغادر القرية الى المدينة ليجد عملا غير الفلاحة ،

---

(١) الفلاح ، ص ٤٣ .

وغالبا ما تكون هجرته الى العاصمة مصر أو الى ما شابهها من عواصم أو مدن كبرى» •

«وهكذا تندر الانتقالات • ولكن يعوز الملاك البرارى الجديدة التى يستصلحونها لا يحصلون على الايدى العاملة الكافية الا بصعوبة، وذلك رغم الشروط السخية التى يعرضونها من أجر مقابل العمل أو سكن مناسب •

وعلى ذلك يبدو لنا الشعب المصرى فى خصائصه السائدة ريفيا ، متحفظا ، مستقرا • ولقد تسببت هذه الخصائص فى ازدحام الوادى على ضفاف النيل ، رغم ضيق شريط الارض الزراعية ، وتكاثرت القرى والنجوع على الجانبين» •

ولم يكن بمصر قبل حركة ٢٣ يوليو اقطاع زراعى بالمعنى المعروف اصطلاحيا فى تاريخ أوروبا أو غيرها فى العصور الوسطى وقبل عصر النهضة ، بل كانت هناك ملكيات زراعية كبيرة ، نتجت بعد توزيع الارض الزراعية فى عصر اسماعيل ومن بعده من حكام مصر على من كان يزرعها بأثمان يدفعونها للحكومة ، وانتهى الى تمليكها لزارعيها أو لحائزيها ، ثم توسع بعض الملاك باضافة أراض زراعية لاملاكهم وهكذا على مدى الاجيال تكونت هذه الملكيات الزراعية الكبيرة • وقد ساعدت الازمات الاقتصادية وتدخل البنوك العقارية والشركات الرأسمالية التى استولت على كثير من أرض الفلاحين فى احتياز بعض من يملكون المال لمئات من الافدنة فى الوجهين البحرى والقبلى •

ولما كان توفيق الحكيم من الكتاب الذين عايشوا القرية المصرية منذ طفولته ، وفى شبابه أيام كان يعمل وكيلا للنيابة ، ولمس بنفسه كثيرا من مشكلات القرية ، ومنها مشكلة الارض وتمسك الفلاح بها واعتبارها جزءا من حياته لا يمكن التفريط فيه ، بل ويبذل فى سبيلها عرقه ودمه لانها مصدر رزقه ورزق عياله • ولما جاءت حركة ٢٣ يوليو بقوانين الاصلاح الزراعى لعلاج بعض مظاهر الخلل فى توزيع الارض الزراعية

وما أداه ذلك من الخلل في النظام الإجتماعي في الريف المصري بعد تكوين الملكيات الزراعية الكبيرة ، على حساب الفلاح صاحب الملكيات الصغيرة . ثارت في نفسه فكرة هذه المسرحية .. الصفقة ..

وموضوعها قطعة أرض أرادت احدى الشركات أن تبيعها فجمع أهل القرية التي تقع في حيازتها تلك الارض المال اللازم لشرائها ، حتى يتم توزيعها بينهم بعد الشراء بنسبة أنصبة كل منهم ومقدار ما دفعه من المال . وبينما يعد الفلاحون العدة لاستكمال الصفقة واتمام اجراءاتها ، اذا بهم يسمعون عن وصول «الاقطاعي» الناحية حامد بك أبو راجية الى محطة القرية فيتسلط عليهم الوهم فورا بأن هذا الاقطاعي قد حضر ليماين الارض قبل الذهاب الى الشركة ليستحوذ عليها ، وذلك على الرغم من أن هذا الاقطاعي لم يكن له أي علم بهذه الصفقة ، ولا هو فكر في شرائها ، وانما كان مجيئوه لبعض شأنه .

ويتشاور الفلاحون في الطريقة التي يتخلصون بها من منافسة هذا الاقطاعي . ويعلن أحدهم استعداده لقتله ، لكنهم لا يأخذون بهذا الرأي خوفا على حياتهم ، وينتهي بهم الامر الى جمع مبلغ من المال ليقدموه اليه فدية لصفقة الارض .

ويتظاهر حامد بك أول الامر بالتعفف وعزة النفس ، والاستعلاء ، ولا يكاد يدرك الدافع وراء هذا المال الذي يقدمه أهل القرية اليه ، لكنه ما أن يعرف ما وراءه من صفقة الارض حتى يكشر لهم عن نابه ، فيأبى التسليم لهم بالصفقة حتى بعد أن زادوا له في قيمة الفدية . بل يساومهم في أعز ما يملكون وهو العرض ، فيطلب منهم فتاة قروية جميلة لمحها بين الفلاحين ، بحجة اتخاذها خادمة لابنه الصغير . فيجتمع أهل القرية ليتشاوروا في هذا الامر الجديد ، وهو الفدية الفادحة وخاصة أن هذه الفتاة الجميلة «مبروكة» مخطوبة لاحد شبان القرية «المحروس» لكن الفتاة وقد علمت بالامر قررت أن تذهب مع الاقطاعي الى قصره ، وهي واثقة أن باستطاعتها مقاومة رغباته وحماية نفسها . وتكون قد

حققت هدفين أولهما اتمام الصفقة لأهل قريتها ، والثاني عدم بيع عرضها والوقوف فى وجه الطامع فيه .

وما أن استقرت الفتاة بقصر حامد بك حتى تظاهرت بأنها مصابة بمرض الكوليرا ، ونجحت حيلة الفتاة فى ابعاد حامد بك عنها .

وأبلغ عنها حامد بك فحاصر البوليس القصر ، وجاء رجال الصحة لاخذ الفتاة وتطويق من بالقصر مدة يومين لا يخرج منه ولا يدخل اليه أحد ، حتى ركب الوهم حامد بك أبو راجية الذى لم يجد ما يخلصه من هذا المأزق سوى اطلاق سراح الفتاة واعادتها الى أهلها خوفا على حياته وحياة أسرته .

وهكذا عادت «مبروكة» الى قريتها .. وقد حققت لاهلها ما أرادوا من اتمام الصفقة ، وحافظت فى الوقت نفسه على شرفها بهذه الخدعة التى وقع فيها حامد بك .

وتختتم المسرحية باعلان نبأ اتمام الصفقة وزواج مبروكة .

واستغل توفيق الحكيم معرفته بجو القرية المصرية والفلاحين فى اختياره لشخصيات المسرحية وتصوير جوها العام ، وأحداثها ، ومايدور من الحوار بين الفلاحين فى لغة سهلة بين بين . مما أضفى على المسرحية مسحة الواقعية ، ونقل المتفرج الى جو القرية المصرية الحقيقى .

يبدأ الفصل الأول بمنظر جماعة من الفلاحين ينوون ذبح ذبيحـــة احتفاء بشرائهم للارض من الشركة ، لكن صراف القرية شنودة ينصحهم بالتأنى حتى يراجع ما بين يديه من الكشوف ، ومن خلال الحـــوار وحركة الممثلين طوال هذا الفصل نتبين ما لقيه الفـــلاحين من متاعب ومتاعب للحصول على الارض أو الصفقة ومنهـــا ما عاناه بعضهم فى سبيل حصوله على المال المطلوب ، كالذى سرق من جدته ثمن الكفن الذى اختزنته ليوم خرجتها ، وانزعاج الجدة عند علمها بالامر فتسرع لاسترداد المال لانها ترى أن الكفن وتجهيزها متسورة فى خرجتها أهم

من الارض • فيمهد لها أحد الاهـالى بدفع ما يستحـق على حفيدها «تهامى» •

وبينما هم فى هذا الحوار والاستعداد لاتمام الصفقة والاحتفال بها بذبح الذبيحة اذا بمعاون المخزن خميس أفندى يخبرهم بأن حامد بك أبو راجية ثرى القرية ينوى شراء الارض فيصـاب الجميع بالهلع • ويفكرون فى الخلاص منه ، ويقترح أحدهم قتله • وينتهى الفصل الاول ويبدأ الفصل الثانى ••

بزفة وطبل وزمر يشمل ساحة القرية ، وندرك من الاحداث والحوار أن الفلاحين عدلوا عن فكرة قتل حامد بك ، وقرروا استقباله بحفاوة وتقديم رشوة سخية هدية للتنازل عن الارض وبين انكار لسبب الهدية من حامد بك أول الامر ثم تبين للدافع وراءها بعد ذلك ، يتحول موقف حامد من التردد فى قبول ما يقدم اليه الى التشدد وطلب ما هو أعز من المال • وهو مبروكة فتاة القرية الجميلة لتعمل فى بيته بالقاهرة •

ويتردد والد الفتاة التى كانت مخطوبة لاحد شباب القرية محروس خوفا على الفتاة ، فتخرج الفتاة من روع والدهـا ، وتنصحه بقبول العرض ، وانها ستعمل فى بيت الاقطـاع ، وهى قادرة على حمـاية شرفها • وبهذا تتم الصفقة ويقبل حامد بك التنازل للفلاحين عن شراء الارض لهم مقابل أخذه لمبروكة لتعمل فى بيته •

ويبدأ الفصل الثالث بعرض بقية الاحداث التى بدأت فى الفصـل الاول والثانى ، فتموت جدة تهامى ويظهر عوض والد مبروكة مهموما ، وأنباء تقول ان خميس ذهب الى القاهرة ليسترد مبروكة ، وأنباء تقول بأن مبروكة لم تسلم بشرفها وأنها ادعت مرضها بالكوليرا لتتخلص من أطماع حامد بك وتعود الى بلدتها مكرمة معززة منصورة ، ويحصل أبناء القرية على أرضهم ، وتعـود فتاتهم اليهم بكامل شرفها وتكون نهاية حامد الخذلان •

ويريد توفيق الحكيم أن ينتقد مجتمع ما قبل ٢٣ يوليو وأن يبرز

مكانة الارض عند الفلاح وطغيان كبار الملاك ممن افتقدوا العلاقة الحميمة مع القرية ، ولم يتعاطفوا مع آمال الفلاحين ورغباتهم ، وابتعدوا عن الريف ليعيشوا فى المدينة متخذين من القرية موردا للرزق ومن أهلها خدما وفلاحين يعملون على راحتهم ومدهم بما يملأ البطون ويوفر لهم الراحة والدعة •

ولا يعالج موقف الفلاحين علاجا سلبيا ، بل يجعل منهم جماعة ايجابية تحاول أن تصل الى ما تريد بالحركة والعمل فى سبيل الغاية دون التسليم بالقوى القاهرة ، ويجعل من مبروكة الفلاحة البسيطة نموذجا للفداء ورمزا للتضحية ، تستطيع أن تحل مشكلة أهلها وأن تحافظ على شرفها وأن تخدع هذا الثرى المتصابى بحيلة ساذجة •

وصورة مبروكة هنا تبرز احتفاء الحكيم بالفتاة الريفية ، وما يكنه لها فى نفسه من تقدير واذا ما ضممنا هذه الصورة الى صورة ريم فى يوميات نائب فى الارياف بدا لنا موقف الحكيم من الفلاحة المصرية وهو موقف يختلف من موقفه من المرأة المدنية ، والتى صورته وكأنه عدو للمرأة • فى المرأة الجديدة ، ورصاصة فى القلب ، وروايته الرباط المقدس • مثلا •

والجديد فى صفقة توفيق الحكيم غير هذا الموضوع الاجتماعى الذى يعالج قضية من القضايا الحيوية فى ريف مصر قبل الثورة هذه اللغة الجديدة التى استخدمها والتى اعتبرت لغة ثالثة وسطا بين العامية والفصحى • وتحدث عنها النقاد كثيرا وعن ملاءمتها لهذا اللون الجديد الذى قدمه توفيق الحكيم الذى حاول فيه التوفيق بين المسرح المقروء باللغة الفصحى والمسرح الممثل باللغة العامية • والتى حاول بها أن يحل مشكلة التعبير الواقعى ، ويحافظ فى الوقت نفسه على جمال العبارة والاداء حتى لا يخرج النص المسرحى عن دائرة الادب الرفيع •

٣ ـ المحـــروسة والسبنسة

لسـعد الدين وهبــة

وفى صورة أخرى من صور القرية وأحوالها فى ظل النظم الاجتماعية السائدة قبل ثورة ٢٣ يوليو والقوانين الاشتراكية يعرض سعد الدين وهبة فى مسرحيته «المحروسة» و «السبنسة» معاناة الفلاحين من رجال التفتيش حيث يعيش فلاحــو المحروسة سخرة لاحــد التفاتيش التى يملكها كبار المــلاك ، ويسخر من أجل خدمتها وفــلاحتها فلاحو البلد «الغلابة» من ذوى الملكيات الصغيرة أو الذين لا يملكون شيئا ، فاذا احتجوا سلطت عليهم أسواط السلطة ممثلة فى الادارة المأمور ورجاله، وينهى سعد الدين وهبه مسرحيته بانتصار العدالة .

وفى السبنسة يعرض سعد الدين وهبة قضية أخرى مشابهة ولكنها تدور هذه المرة حول الكوم الاخضر قرية صغيرة يعثر أحدهم فوق كوم من أكوامها على قنبلة ، فيبلغ الصول الذى ينتدب أحد العساكر صابر للبحث عن القنبلة وحراستها حتى يأتى الخبير والمأمور لمعاينتها ، ولكن صابر لا يجد القنبلة فيبلغ الصــول بالامر ، فينزعج لهــذا ، ويخشى ما ينتظره من عقاب ويتفق مع صابر على وضع قطعة من الحــديد بدلا من القنبلة حتى اذا جاء خبير القنابل لمعاينتها لا يتهم بالاهمال لفقدان القنبــلة .

وتجرى الاحداث فى فصول المسرحية متتابعة فيأتى خبير القنــابل لمعاينة القنبلة ويدعى أن قطعة الحديد التى وضعها صابر بدلا من القنبلة المفقودة ، قنبلة شديدة الانفجار ، فيذهل العسكرى صابر لهذا الكذب الذى وراءه أشياء يخفيها الخبير والمأمور والصول كل له غرض فى عدم اعلان الحقيقة وتبقى الحقيقة خافية الا عند صــابر والصول وغانية تسكن بالقرب من الكوم . يقبض عليها فى التحقيق .

وتتتابع الاحداث ، ويتصارع الخير والشر فى صدر صابر العسكرى، الى أن ينتصر الخير فيفضى بنبأ القنبلة المزيفة خشية على أهل البلد من انفجار القنبلة الحقيقية فتهلك أناسا كثيرين ويكون هو السبب فى ذلك لانه تآمر مع الصول على اخفاء الحقيقة .

وعند سماع اعتراف صابر يصيح به المأمور والخبير بأنه مجنون ، ويأمر بالباسه قميص المجانين ويحشر مع من قبض عليهم من أهـل القرية على ذمة القضية للتحقيق ،وكان من قبض عليه الغانية وثلاثة هم أحد الفلاحين ، وعامل ، وشيخ أزهرى فضلا عن العسكرى صابر .

وفى ختام المسرحية فى الفصل الاخير ينفرج الستار عن مشهد لمحطة السكة الحديد فى الكوم الاخضر وجماعة المقبوض عليهم مع حراسهم ينتظرون القطـار المسافر الى القـاهرة ينتظرون ترحيلهم فى عـربة السبنسة فى ذيل القطار .

ويقـول الدكتور لويس عوض معلقـا ومبرزا ما يرمز اليه المؤلف سعد الدين وهبة(١) :

«ونعلم أن ركاب السبنسة دائما مكانهم فى ذيل القطار ، ولقد يكون مكانهم فى مقدمته،لأن موضع القاطرة (سعد الدين وهبة يقصد القيادة) هو الذى يحدد كل هذه الأشياء . فلأن القاطرة توضع أمام الدرجـة الاولى (الارستقراطية) فهـذا يجعل الترسـو (الشعب) والسبنسة الملحقة به فى المؤخرة أما اذا عكس القطار اتجاهه فان الترسو (ومعه السبنسة) يكون مكانه فى مقدمة القطار ، ويتوارى البريمو الى الخلف البعيد فى المؤخرة وهنا يقول سعد الدين وهبة بتهكمه الهادىء العميق : أما الدرجـة الثانية (يقصد الطبقـة الوسطى) فهى دائما فى مكانها ، لا يتغير لها موضع سـواء أتجه القطار الى القـاهرة ، أو الى الكوم

---

(١) دراسات فى النقد والادب ، من منشورات المكتب التجـارى ببيروت ، ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥ .

الأخضر . وفى هذا ما فيه من السخرية الضمنية بانتهازية الطبقة الوسطى التى لا يتغير لها ولا تتأثر فى شىء أيا كان النظام الذى تسير عليه البلاد» .

ويرى لويس عوض أن سعد الدين وهبه يرمز فى هذه المسرحية الى أشياء فى المجتمع المصرى قبل الثورة ويعطى ارهاصات هذا المجتمع فى التمهيد للثورة ، بما يتفاعل فى داخله من عناصر التغيير وما يتجمع من عوامل الانقلاب من بعض القيود التى كانت تعوق مسيرته . ولكن من وجهة نظر معينة هى التى أشرنا اليها فى مقدمة هـذا الحديث ، وهى وجهة النظر التى غلبت على كثـير من المثقفين وبخاصة شباب الكتاب والشعراء الذين اتجهوا الى المسرحية لانه أقرب الانواع الأدبية للقاء المباشر مع الجماهير .

ويرى لويس عوض ان سعد الدين وهبه انما يقصد بقنبلة الكـوم الأخضر شرارة ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ وبالقنبلة الزائفة تلك الحركات الثورية الزائفة أو المجهضة التى سبقت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . وواضح أنه يقصد أن شرارة الثورة الحقيقية الممثلة فى القنبلة الحقيقية ظلت خبيئة وكامنة النيران فى مصر ، وأن السلطات الحاكمة عميت عنها أو تجاهلتها لانشغالها بسفاسف الامور ، كالبحث وراء المنافع الخـاصة والانغماس فى الشهوات»[1] .

ولا ندرى ان كان المؤلف يقصد هذا الذى قال به لويس أم لا ، وان كنا نلاحظ ملاحظة عامة وظاهرة تكاد أن تكون غالية فى هـذه المرحلة من مراحل الكتابة للمسرح وهى ادعاء بعض الكتاب لرموز واسقاطات أكبر وأوسع من مضمون مسرحياتهم أو تأويلات لا يخرج بها المشاهد العادى عند مشاهدته للمسرحية ، والغريب أن كثيرا من النقاد أمثـال لويس عوض ألحوا على هذا الاتجاه عند الكتاب وزكوه ، لأمر غير خاف على أحد ، وهو تدعيم أيديولوجية بعينها حتى يكون التيار العام متجها

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٢٥ ــ ٢٢٦ .

الى هذه الايديولوجية ، ويصب فى النهاية فيها وحتى تقر فى وجدان الشعب عن طريق هذا المسرح وغيره من وسائل التعبير أهداف الجماعة بمبادئها وقيمها ، وقد أصبحت نشيداً على لسان كل صاحب قلم لذلك، يردده على أسماع الحاكمين ليكرس ما بدأوه ، وكأنهم يسيرون فى الطريق المرسوم ، أو لعلهم يريدون أن يوهموا بعض هؤلاء الحاكمين بأنهم يسيرون فى هذا الطريق ، تؤيدهم فى ذلك ظروف البلد والضغوط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المحيطة ، ويساعد عليها وجود جماعة من رجال الحكم يرون من مصلحتهم الارتباط بعجلة الاشتراكية الدولية أو الشيوعية ، ويسوقون البلد الى غاية تعضد تلك المصلحة .

مهما يكن من أمر فان ظاهرة سعد الدين وهبة وموقف النقاد منه ومحاولة ابراز عناصر رمزية لفكر بعينه أو اتجاهات سياسية أو اجتماعية توحى بها المسرحيات أمر يتكرر كثيرا عن بعض شباب المسرحيين الذين ظهرت أعمالهم فى هذه المرحلة من أمثال نعمان عاشور ويوسف ادريس ولطفى الخولى ومصطفى محمود على ماسنفصله بعده

وابــور الطحــين

لنعمان عــاشور

ورغم أن نعمان عاشــور اشتهر ككاتب مسرحى يعــالج القضايا الاجتماعية فى المدينــة فى محيط الطبقــة الوسطى ، ومشكلات الحياة الجديدة أو العصرية ، وما تفرضه من التغيرات على تلك الطبقة المحافظة غالبا ، الا أنه عالج فى مسرحيته وابور الطحين قضية تسلط أصحــاب الاملاك ، والاثرياء فى القرية على الغالبية العظمى من الفلاحين من ذوى الدخول الفقيرة ، والذين كانوا يضطرون الى الخضوع لسلطان طبقة أصحاب الاملاك والاثرياء من أهل القرية .

وتعرض هذه المسرحية هذه القضية من خلال وابور الطحين الذى يملكه أحد الاثرياء أصحاب النفوذ فى القرية ، وعن طريقه يفرض بعض شروطه ويتسلط ، وعن طريق اتباعه يتحكم فى أرزاق الناس وأعراضهم .

ملك القطــن .. ليوسف ادريس

وهى تعرض للقضية نفسها متمثلة فى أحــد الاثرياء ممن يملكون أرضا زراعية واسعة يزرعها قطنا ، ويتولى هو الاستيلاء على المحصول ، ولا يترك للفلاحين الذين قاموا على خدمة الارض والاهتمام بالمحصول حتى تكون النتيجة حصول المالك على أكبر قدر من المال على حساب عرق وجهد الفــلاح الزارع والمفلح والذى شقى ليثمر هــذا الثمر ويجنى صاحب الارض كل شيء ولا يدع لمن شقى ســوى الفتات متفضــلا عليه ممتنا .

وقمحاوى فى رواية يوسف ادريس هو الفلاح الذى يثور فى وجه صاحب الارض ليأكل جانبا مما أثمرت يداه ، ويحتفظ لعياله ببلغة من العيش الكريم لقاء كده طوال أيام وشهور . ويجرى هذا الحوار بين المالك والفلاح حين يطلب الاخير حقه لتغطية مصاريف عياله .

صاحب الارض سنباطى ... يا أخى قول الحمد لله .. وهى مصاريفك قد مصاريفى دا أنى باارمى فى بحر ، ولادى عايزين يتعلموا.

قمحاوى الفلاح ــ وأنى ولادى ياناس عايزين ياكلو .. عايزين ناكل بس يا خلق .. وحياة النعمة دى عايزين ناكل .

ويستمر صاحب الارض على صلفه واصراره بأن لا يدع للفلاح إلا قدرا قليلا من المال . ورغم انصرلف الفلاح حاقدا غاضبا الا أنه لا يقبل تحريض من يحرضه من أبناء القرية على اتخاذ موقف عنيف مهما تصور فى ثورة غضبه أنه باستطاعته أن يقتل .. إلا أنه يعود فيرى أن لا جدوى من القتل ، وأن هذه الارض من حقها عليه أن يصلحها وأنه لا يحتمل مع ثورته على صاحب الارض أن يرى محصول القطن تأكله النار فى المخزن ، فيهم لانقاذه ويدور هذا النقاش بين قمحاوى وأحد الفلاحين بعد أن خرج هو وعياله لانقاذ القطن من السنة النيران .

«قمحاوى يخرج من البيت وأولاده وامرأته يتبعونه مخاطبا سنباطى أفندى صاحب الارض :

ــ حصل خير ياسنباطى أفندى ، حصل خير ، جات سليمة الحمد لله انطفت خلاص الدخان ينقشع تدريجيا . فيقول ــ أدى الحريقة ياسيدى . بسلامته ابنك كان مدارى فى المخزن بيشرب سيجارة قامت الولعة شبكت فى القطن .

الحاج ــ أحد الفلاحين ــ يلكز قمحاوى فى جبينه ويقول بصوت منخفض ــ

ماكنت تسيبه ينحرق ، متحمس على ايه ، انت نابك منه حاجة ، ماكنت تسيبه ينحرق .

قمحاوى بزعيق هائل ــ أسيبه لزاى ياحاج ، أسيبه ينحرق ازاى ياناس . لو كنت انت اللى زرعته ، ماكنتش تقول كده . ده عرقى . ده شقايا ، ده حتة منى . أسيبه ينحرق ازاى؟! .

بهيـــــة وياســـين

لنجيب سرور

من موال صعيدى يقول مطلعه :

يا بهية وخبرينى   عا اللى قتل ياسين

يبنى نجيب سرور ملحمة منظومة تدور حول قضية الظلم الذى قاساه الفلاحون فى ظل سيطرة بعض ملاك الارض ومن اصطلح على تسميتهم بالاقطاعيين ، أو أحد الامراء ممن كانوا يملكون التفاتيش فى مصر فى صعيدها ووجهها البحرى ، والموال يحكى مأساة ياسين أحد شباب الفلاحين الذى قتل بواسطة أحد هؤلاء المستبدين ، لانه تجرأ واعترض على سيد الارض .. ولم يعرف سبب القتل .. وان كانت ملامح الموال وايحاءاته تنم عنه ، فربما كان طمع ذلك السيد فى زوج ياسين بهية الفتاة الجميلة .. وكانت ثورة ياسين حبيبها وزوجها ، وكان أن بذل دمه فداء حبه ونخوته «قتله السودانية من فوق ظهر الهجين» ، والهجانة السودانية كانت قوة البطش المعروفة فى الصعيد والتى تستخدمها السلطة لكبت أى ثورة أو تمرد .

اتخذ نجيب سرور اذا قصة هذا الموال ليبنى ملحمة شعرية عن حدث قبيل الثورة فى احدى قرى الوجه البحرى «بهوت» ، والتى ثار فيها الفلاحون على ظلم أحد الباشوات ملاك الارض ، فحاولوا احراق القصر ، وما كان من الباشا الا أن استعان بالسلطة فبطشت بالفلاحين بطشا شديدا . وجعل نجيب سرور ياسين بطلا شعبيا يقود كفاح الفلاحين ضد ظلم الباشا ، فيلقى مصرعه .. وتختلط دوافع ثورة ياسين بين رفض استبداد الباشا والدفاع عن العرض .

وقد تناول النقاد هذا الموضوع من وجهات نظر مختلفة ، فالدكتور محمد مندور أشاد بهذا العمل الذى سجل فيه الشاعر نجيب سرور والشاب حينذاك هذه الملحمة الشعرية الملتزمة باتجاه بعينه هو مناصرة

الفلاحين ورفع الصوت عاليا ضد من ظلمهم للقصاص العادل • أو رد الاعتبار بعد طول المعاناة •

يقول الدكتور مندور :[1]

«••• فنجيب سرور لم يكتب مسرحية بمقوماتها الفنية المعروفة ، بل كتب قصة شعرية طويلة غير تغييرا جذريا فى روايتها الشعبية ، وذلك بأن حدد قاتل ياسين الذى تسأل عنه الرواية الشعبية فى لهفة بعد أن فجعت فيه خطيبته وحبيبته بهية • وذلك لأن نجيب سرور قد جزم فى قصته بأن الباشا الاقطاعى المسيطر على الناحية هـو الذى قتل هـو وأعوانه ياسين ، لانه حرك أهل القرية وقادهم لاحراق قصر الباشا انتقاما لخطيبته وحبيبته بهية التى كان زبانية القصر يسعون لادخالها فى هـذا القصر حتى ينتظرهـا المصير المحتـوم من هتك العرض وثلم الشرف •• وان تكن هذه المحاولة هى شرارة أشعلت نار الثورة الموجودة فى قلوب أهل القرية ضد مظالم الاقطـاع وقسوته وجبروته» • ثم يقول :[2]

«••وهكذا شاهدت قصة شعبية طورها الشاعر الملتزم الى قصـة هادفة مؤثرة رغم أنها لم تكتب كمسرحية بمقوماتها ، بل كتبت كقصيدة شعرية ثورية طويلة» •

ويعرض وحيد النقاش[3] للمسرحية نفسها فيقول :

«بالطبع لم يكن ياسين موجـودا فى ثورة الفلاحين على قصر أحد الاقطاعيين واحراقهم له فى قرية «بهوت» قبل الثورة (أى ثورة ١٩٥٢) ولا كانت بهية موجودة كذلك ، ولكنهما وجدا عاشقين فى موال مشهور يحفظه الناس ربما تعود أحداثه التاريخية الى أوائل هذا القرن• ولكن من المؤكد أن مكان هذه الاحداث كان احدى قرى الصعيد •

---

(١) مسرح توفيق الحكيم ، طبع دار نهضة مصر ، ص ١٧٦ •
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٧ •
(٣) مقال بالاهرام عدد ٥ ديسمبر ١٩٦٤ بعنوان : «كيف يقصـون عن بهوت فى مسرح الجيب »•

وتفاصيل هذه الاحداث غير واضحة من خلال كلمات هـذا الموال الشهير ، وانما الواضح حقا هو بعض الملامح المؤثرة لشخصية ياسين كبطل شعبى يمثل ارادة الجماهير المتمردة على أوضاع لا تستطيع أن تقبلها ، وان كانت هذه الارادة غالبا ما تنتهى بالقهر أى الموت • ولكن الموت لا يعنى بالضرورة هزيمتها ، أو اندحارها ، ذلك لان ياسين الموال كان غارقا فى دمه ، ومع ذلك فالطبيب خائف منه فهو «حى» و «مرعب» حتى بعد الموت ، وهذه احدى علامات بطولته التى لا تموت لان القهر قد نال من ياسين الجسد ، ولم ينل من ياسين المعنى ، فموته نفسه قد صار اليوم خالدا ••

«قتلوه السودانية من فوق ضهر الهجين»

«على عينى من فوق ضهر الهجين»

هكذا ترد بهية على السؤال وتذهب الى المحاكم وتطلب من قاضى النيابة ! أن يحكم بالعدل لان الذين أمامه مظاليم • ولكنه

عوج الطربوش على ناحية وحكم باربع سنين

سنتين فى السجن العـــالى واتنين فى الزنازين

ولايبوح الموال بأكثر من ذلك • ولكنه يظل مع هذا وثيقـــة فنية شعبية ، قد يعايشها فنان معاصر فتتحول بين يديه الى عمل فنى كبير تتضح فيه معالم المقاومة والبطولة والحب ، ويظهر فيه كيف يختـــار الشعب أبطاله ، وكيف تعانق بهية فارسها المقتول» •

ثم يقول كيف أخذ المؤلف هذه المادة الخام من الموال ليحولها الى ملحمة ذات مضامين معاصرة أو ينقلها الى حدث معاصر ليبرز ماأراده من مضمون • فيقول وحيد النقاش : «ان ياسين وبهية اللذين يراهما رواد مسرح الجيب الان ليسا هما ياسين وبهية المعروفين فى المـــوال الشهير ، حيث لم يأخذ منه الشاعر نجيب سرور سوى اسميهما فقط ،

وبذلك يضعنا أمام المشكلة الاولي التي ينبغي أن نحاول مناقشتها اننا حين نسمع اسمي ياسين وبهية مرتبطين كل منهما بالاخر لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من الاستسلام للايحاءات المحيطة بهما ، والتي يستمدانها من الموال الشعبي المعروف . فلماذا خلط نجيب سرور بين شخصيات الموال وبين أحداث معاصرة وقعت قبل الثورة مباشرة في احدى قرى الوجه البحري ؟ وورد ذكرها في الميثاق ! . لقد كان المبرر الوحيد لذلك هو تقديم معالجة جديدة للموال من خلال أحداث ينسجها خيال الشاعر سواء أكانت معاصرة أو غير معاصرة .

ولكن الموال لم يقدم للقصيدة المعروضة الان سوى اسمين فقط كما قلنا ، وكان من الممكن بل من الواجب في هـذه الحالة اختيار اسمين آخرين لهما دون أن يحدث أي ضرر» .

وقد يكون النقاش محقا في هذا النقد ، لكنني أرى أن الشاعر ربما أراد من استخدام الاسمين تركيز الايحاء الذي أشار اليه النقاش من الموال الصعيدي ، وربط هذا الاتجاه المرتبط بالاسمين بالمضمون الجديد، فيزداد قوة في نفس المشـاهد ، وخاصة أن الارتباط ليس بعيدا بين مضمون الموال القديم وقصيدة نجيب سرور المسرحة .

ويبقى في حديث وحيد النقاش نقطة هامة تتعلق بطريقة مسرحـة الشعر أو الملحمة الشعرية ، وهـل تعتبر قصيدة نجيب سرور ملحمة شعرية أو ملحمة درامية يمكن مسرحتها .

يقول النقاش : «والمشكلة الثانية التي تدعونا الى مناقشتها هـذه التجربة الجادة هي أن هذا العمل قد اطلق عليه اسم «الملحمة الشعرية» وحتى لو سلمنا بأن هذه القصيدة الوصفية تنتسب الى الشعر الملحمي في قليل أو كثير فاننا لن نستطيع التسليم بقـدرتها على الصعود الى خشبة المسرح لان الملاحم كلها كانت تقرأ أو تروى . ولم يعرف تاريخ المسرح ملحمة اقتربت من المسرح الا في أعمال بريخت التي أطلق عليها «المسرح الملحمي» . وهذه الاعمـال تنتسب الى المسرح أولا ، وهي استفادة درامية من الشكل الملحمي القديم» .

وينتهى وحيد النقاش الى القول بأن هذا الشكل الذى قـدم به نجيب سرور قصيدة «ياسين وبهية» ليس صالحا لخشبة المسرح ، وأن ما بذله المخرج والممثلون من جهد هو الذى مكن له من تلك الخشبة وفتح له باب المسرح ، وجعله مقبولا من المشاهدين •

ويكاد يتفق هذا الرأى مع قول مندور اذ يقول : «ويخيل الى أن نجيب سرور وكرم مطاوع (المخـرج) قد أكدا بهذه المسرحية المبـدأ الكلاسيكى الشهير الذى كان يفضـل القصص الشعرى النـاجح على المشاهدة الفعلية لحوادث ومشاهد العنف والقتل والدماء •

وهكذا •• شاهدت قصة شعبية طورها الشاعر الملتزم الى قصـة مؤثرة رغم أنها لم تكتب كمسرحية بمقوماتها بل كتبت كقصيدة شعرية ثورية طويلة ••• ومع ذلك استطاع مخرجنا الشاب أن يقدمها فى صورة درامية حققت هدفها فى اثارة مشاعرنا ضد الظلم والظالمين من البشاوات الاقطاعيين فى العهد البائد»[1] •

وللناقد رجاء النقاش رؤية أخرى لهذه المسرحية الشعرية اذ يقرنها بمسرحية أخرى من عمل الشاعر الاسبانى لوركا هى « عرس الدم » فيكتب عنوانا لمقاله عن يس وبهية «عرس الدم فى بهوت» مشيرا الى وجه الشبه بين لوركا ونجيب سرور فى مضمون عمليهما •

ويقول : «نكاد نحس فى بهية وياسين أن الفنان نجيب سرور يريد أن يقول لنا قولا كبيرا : لقد كان الحب محرما ممنوعا فى القرية القديمة• وأن الغول الاقطـاعى كان يبتلع كل شىء أمامه ولا يبقى على شىء • والبقية الباقية من البشر فى القرية هم حطام بشر ، هم هياكل وجثث تتحـرك • وفى مثل هـذا الجو لا يمكن أن يعيش الحب ولا يمكن أن يزدهر»[2] •

---

(١) د• مندور مسرح توفيق الحكيم ص ١٧٧ •
(٢) مقال بجريدة الشعب عدد الخميس ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٦٤ •

ثم يحاول أن يقرن بينه وبين عمل لوركا فيقول :

«ومن فضائل هذا العمل الفنى الجميـل أنه يذكرنا ــ وما أعذب الذكرى ــ بشاعر القرية الاسبانية فردريكو جارثيا لوركا • لقد كان لوركا محبا عاشقا للقرية الاسبانية ، وكانت القـرية الاسبانية كالقرية المصرية تعانى مأساة كبيرة • وقد تجسدت رؤية لوركا لمأساة القرية الاسبانية فى معناها الكلى الشامل ، وهو معنى يفهمه القلب الانسانى فى كل زمان ومكان • هذا المعنى هو أن القرية الاسبانية أصبحت عقيما لا تنجب كل نساء لوركا يفشلن فى الحب ، ويفشلن فى انجاب الاطفال، كل نساء لوركا اجتثت منهن المأساة قدرتهن على الانجاب • وهـذا هو نفسه ما يصوره لنا نجيب سرور • وان مأساة القرية المصرية فى ظل الاقطاع قد خنقت حب بهية وياسين ، وحالت بينهما وبين أن ينجبـا الاطفال كما يحبان ويحلمان • لقد جعلتهما عقيمين بطريقة ما ــ أى أن الشر فى القرية المصرية ، كما كان فى القرية الاسبانية هو قـوة ضد الخصوبة وقوة تساند العقم والجدب»[1] •

وللناقد أن يقرن هذه المسرحية ما يشاء من المعانى ، وأن يستخرج ما يشاء من الايحاءات ويقارن بين مابدا له مما قرأ ، ولكن ليس من السهل على المشاهد العادى للمسرحية أو القارىء لعقيدة نجيب سرور أن يقرأ فيها ما قرأ رجاء النقاش ، أو يستوحى ما استوحى من هذه المعانى التى خطرت على باله •

ويبقى بعد ذلك الاسلوب الذى عبر به نجيب سرور ، وقـد اتخذ الشعر الجديد وسيلة لتعبيره ، ولاشك أن هذا الشعر أسلس قيادا فى العمل الملحمى والمسرحى على السواء ، ولكن نغمة نجيب سرور الحادة ، أو ثوريته كما أشار مندور خرجت بهذا النص الشعرى عن المعـالجة الدرامية الهادئة الى خطابية عالية النبرة تتخللها ألفاظ غير لائقة بالشعر

---

(١) المصدر نفسه •

شفيقة ومتولى ، والمستخبى

لشوقى عبد الحكيم

«عرض مسرحى من لوحتين ، يقوم الاول على قصة شعبية كذلك معروفة بهذا الاسم ، والثانى يعرض قصة زوجة قتلت زوجها الذى تكرهه وتحاول أن تخفى جريمتها عن ابنها ، ولكن عيون الناس تطاردها، وتحاول أن تقنع ابنها ببراءتها ، وعندما تحس بشكه تقتله هو الاخر بالسم ثم تنتحر •

وموضوع العرض الاول وان كان مستمدا من قصة شعبية الا أنه لا يعتمد على قضية اجتماعية كالقضايا التى ناقشتها المسرحيات التى عرضنا لها ، والجامع بين هذين العرضين وما سبق أنهما من تراث الشعب المتداول فى ريف مصر • ويصوران القدرية التى تلتصق بوجدان المصرى ، وايمانه المطلق بأن «المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين»•

قضايا المدينة فى المسرح الواقعى

الطبقة الارستقراطية والعاطلون بالوراثة

الايدى الناعمة **لتوفيق الحكيم**

قلنا ان ثورة ٢٣ يوليو أو حركة يوليو ٥٢ قامت على أساس رفض مجتمع الـ ½٪ كما كانت تنادى شعاراتها ويتردد على ألسـنة قادتها ، ويعنون بهذا مجتمع الطبقـة الارستقراطية من امراء وباشاوات ومن اليهم أو من يدورون فى فلكهم من الاثرياء وكبار الملاك والرأسماليين وكان هذا الالتزام الاشتراكى الذى مال ناحية الشيوعية فى الستينات وخلال تولى بعض من يميلون اليها مقاليد الوزارة فى هذه المرحلة ، كان هذا دافعا الى اتخاذ كثير من الخطوات كالتأميم والقوانين الاشتراكية المشهورة والتى دفعت بالبلاد ونظامها الاجتماعى بعيدا وزعزعت بعض قيمـه المتوارثة وخلخلت توازنه ، وأشاعت على ألسـنة بعض شباب المثقفين عبارات وشعارات فيها كثير من السخرية بمقدسات المجتمـع وموروثاته ، ومنها ما تداولته الشيوعية فى دعاياتها كقولهم ان الدين أفيون الشعوب ، والسخرية برجال الدين ، ومحاولة الوضع منهم ومن مكانتهم فى المجتمع ، وللدين ما له من مكانة راسخة فى المجتمع المصرى وبخاصة بين الفلاحين أو فى مجتمع القرية ، وبين عديد من أفراد الطبقة الوسطى فى المدينة .

كذلك أطلقت عبارات البورجوازية والمجتمع البورجوازى يعنـون الطبقة الوسطى التى عادتها تلك الشعارات معاداة الطبقة الارستقراطية وحمل كثير من كتاب الشباب اليساريين على سلوكيات تلك الطبقة سواء فى رواياتهم أو مسرحياتهم أو مقالاتهم فى الصحف .

وسلك بعض الادباء الكبار ممن لم يدينوا بهذا الفكر مسلك بعض الشباب ، وربما كان ذلك مجاراة للثورة واتجاهاتها الاشتراكية .

وكان الكاتب توفيق الحكيم ممن ساير هذا الاتجاه على ما ذكرنا ، ولكن لم يعش فيه بوجدانه ، مما دعا بعض شباب العصر من الكتاب الى مهاجمته والحملة عليه حملة عنيفة واتهامه اتهامات تتراوح بين مجاراة الجو أو السير مع التيار ، والسرقة[1] واتباع كل جديد حتى لا يتهم بالجمود والتخلف .

ويرى الدكتور مندور أن توفيـق الحكيم لديه القدرة على تغيير اتجاهه الفنى . يقول :

«وبعد الثورة الاخيرة التى بشرت بسياسة اجتماعية ايجابية جديدة كان لابد أن ينفعل توفيق الحكيم بهـذه السياسة ، فهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعى الغالب دائما بحيث يمكن اعتبار أدبه صدى للحياة . فرأيناه ينتقل بمسرح الحياة عنده خطوة كبيرة الى الامام تجيز لنا أن نقول انه قد انتقل الى ما يسمى اليوم بالمسرح الهادف ، وهو المسرح الذى يسعى الى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة ، وتعميقها فى نفسه . وكل هذا واضح فى المسرحيات الاخيرة التى كتبها الحكيم بعد الثورة ، مثل مسرحية «الايدى الناعمة» التى تمجد العمل وترى فيه المصدر الوحيد لكسب العيش»[2] .

وتدور مسرحية توفيق الحكيم الايدى الناعمة حـول شخصيتين رئيسيتين هما أمير من أمراء الاسرة المالكة السابقة التى أطـاحت بها الثورة وصادرت أملاكها ، فأصبح هو لا يملك غير القصر الذى يسكنه وبعض ما يحفظ عليه حياته من مرتب جار بلا عمل ، وصديقه الاستاذ المتخصص فى «حتى» . عالم اللغة حتى أنه سمى الاستاذ «حتى» دلالة على تخصصه فى أمر لا يعود على المجتمع بالنفع المباشر . هذان يمثلان فى رأى الاتجاه الجديد بعد الثورة من سلبيات المجتمع الرأسمالى :

---

(1) كما فعل رشدي صالح وغيره فى الحملة التى شنوها بالجمهورية وبعض الصحف ، ومنها اتهامه بسرقة فكرة حمار الحكيم من شاعر اسبانى
(2) مسرح توفيق الحكيم ص ١٢٢/١٢٣ .

ملكية وطبقية متحكمة لا تعمل وعاطلة بالوراثة ، وهي عبء على المجتمع لانها لا تؤدى عملا نافعا ، بل تؤثر آثارا سيئة بسلوكياتها ، وما تطرحه من نماذج سلبية قد تدفع بعض أفراد المجتمع الى تقليدها . والعلم المتمثل فى الاستاذ حتى ، وهو علم لا ينفع فى رأى الحكم الجديد ، لانه لا يتصل اتصالا مباشرا بقضايا المجتمع ، ولا يسعى الى حل مشكلاته .

وتدور المسرحية حول محور العمل وضرورة أن يؤدى كل فرد فى المجتمع دوره فيعمل وتتكاتف الجهود لدفع عجلة الحياة الى الرخاء والمستقبل اللائق .

وتوفيق الحكيم بتخليه فى هذه المرحلة — بعد الثورة — عن مسرحه الذهنى واتخاذه من رموز التاريخ الاسطورى عند اليونان أو الفراعنة، أو الادب الشعبى من ألف ليلة وليلة أسسا لبناء مسرحه ذاك لمناقشة قضايا تجريدية لا علاقة مباشرة بينها وبين الحياة وحركتها فى المجتمع، فى فعله هذا أثبت كما يقول الدكتور مندور قدرته على «التطور الواسع» ونحمده له . وقد دل بذلك على حقيقة ما حدثنا هو نفسه من قدرته على التكيف ، فرأيناه يردد فى أدبه مفاهيم حياتنا الثورية الجديدة ، ويؤيد تلك المفاهيم ، بل ويوجه نحوها .

وأثمر هذا الاتجاه الجديد ثمراته الناجحة فى مسرحيات «الايدى الناعمة» و «الصفقة» و «أشواك السلام» التى نعتبرها من خير ، ان لم تكن خير ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات من ناحية مضمونها الانسانى الصاعد الذى يواكب ركب الانسانية المتطور دائما الى الامام»[1] .

وقد أتخذ موضوع نقد الطبقة الحاكمة والممثلة فى الامراء والاسرة المالكة السابقة محورا لبعض المسرحيات والعروض المسرحية ، وأذكر منها على سبيل المثال وداد الغازية لزكريا الحجاوى ، وموضوعها يدور

---

(١) مسرح توفيق الحكيم ص ١١٣/١١٤ .

حول احدى «غوازى» الصعيد التى تعـلق بها أمير من الاسرة المالكة السابقة كانت له أراضى كثيرة فى نجمع حمادى وبعض بلاد الصعيد،وكان معروفا بغطرسته ، وقسوته أحيانا على الفلاحين ، وأراد أن يخضع هذه «الغازية» لرغباته فتأبت عليه ، وأرغمته هى على الخضوع لرغباتها •
كذلك فى مسرحية «سيدتى الجميلة» التى أداها فؤاد المهندس وفرقته عن نص مسرحية برنارد شو المشهورة ، والتى تحولت الى فيلم سينمائى بالاسم نفسه My Fair Lady أقحم المؤلف فصلا عرض فيه لمساخر أحد خديوى مصر ، وخضوعه لشهواته ، وجريه وراء النساء فى شكل ساخر هـزلى •

مشكلات الطبقة الوسطى وتطلعاتها

فى مسرح نعمان عاشور

يعتبر نعمان عاشور من كتاب المسرح الذين ظهروا ولاقوا اقبالا فى مرحلة الستينات وقدم للمسرح مجموعة طيبة من المسرحيات الاجتماعية والسياسية ، منها «عيلة الدوغرى» و «الناس اللى فوق» و «الناس اللى تحت» و و «جنس الحريم» و «سيما أونطة» ..

وتبقى مسرحياته الثلاث الاولى هى أحسن أعماله . فقد حظيت باهتمام النقاد واعجاب المشاهدين ، وتم عرضها أكثر من مرة على مسارح متعددة للدولة أو للهواه ، كما تحولت الى مسلسلات عرضت فى التليفزيون . وقد عرفت مسرحياته عامة بالواقعية الشديدة،التى تقترب من محاكاة الحياة .

ويقص نعمان عاشور فى تعليق على بعض من هاجموه فى الناس اللى تحت ، فيقول :(١)

«وأعود لقصة الناس اللى تحت» .. فموضوع المسرحية عاش فى ذهنى عاما كاملا قبل أن أكتبه وعشت أنا فيه مع أبطاله بكل مشاعرى وأحاسيسى أعواما عديدة ، ولولا الملام لسميتهم بالاسم لان منهم من لايزال حيا يدب على الارض .. وطبيعى أن الفن ــ درء لكل مذمة نقدية ــ ليس محاكاة للحياة ولكنه استلهام لواقعها ، ولهذا فقد ألفت المسرحية مستلهما واقع بيئتنا الفعلية وحدها . وهى بيئة تحفل وجود صاحبة بيت مسنة تحب رجلا عجوزا يقطن فى ملكها ، لان عندنا مساكن تملكها نساء ويسكنها الناس من العجائز والشباب على حد سواء ..

---

(١) من مقال نشر بالجمهورية بعنوان : «نعمان عاشور طرزان الغابة الادبية» .

تماما مثلما وجد ويوجد فى فرنسا أيام بلزاك وبعده ، ويصح أن تقوم بينهم علاقات عاطفية وانسانية متشابهة ، ويصورها مؤلف «غلبان» مثلى نتيجة انتمائه للبيئة ، ومن محض خياله وتصوره ، وخالص احاسيسه بلا أدنى سابق علم أو معرفة بأن خالد الاثر بلزاك أبدع رواية فيها ما يشبه ذلك أو يقاربه ..

فى أول الامر سميت المسرحية باسم «مصر الجديدة» مستندا فى اختيار عنوانها الى فكرتها ، ثم ظهر أن هناك مسرحية شهيرة بهذا الاسم للمرحوم فرح أنطون ، فعدلت العنوان الى «الناس اللى تحت».

و «الناس اللى تحت» كما يرى أحد النقاد كانت فاتحة جديدة فى المسرح المصرى لانها تناولت خطا دراميا أساسيا هو الصراع بين مجموعة ساكنى البدروم فى منزل الست بهيجة ، وبين صاحبة المنزل نفسها . وصورت العوامل التى تطحن هؤلاء «الناس اللى تحت» ، فتجعل بعضهم يستسلم لقدره الاجتماعى مثل الكمسارى ، بينما تبشر بجيل جديد يتطلع الى بناء مصر الجديدة ، أو مصر جديدة أخرى تذوب فيها الفوارق الطبقية ، ويسودها العدل والحرية مثل لطيفة وحبيبها الرسام عزت .

وهى من التيار الواقعى الذى ساد المسرح الاوروبى وبلوره ابسن Ibsen خاصة فى مسرحياته الاجتماعية .

وقد ذكر نعمان عاشور فى مقاله المذكور أن النقاد اتهموه بأنه سرق مسرحية الحضيض لجوركى واقتبس من احدى روايات بلزاك . وينفى هو هذا الاخذ المباشر من الاديبين الكبيرين وان لم ينف تأثره بالواقع الاجتماعى الذى يعايشه كما تأثر الاديبان الكبيران ، وسار فى اتجاههما الفنى الاجتماعى الواقعى دون أن يأخذ عنهما .

الناس اللى فوق

وكما عرض فى مسرحية الناس اللى تحت مشكلات الطبقة الدنيا من

الوسطى ممثلة فى الرسام والكمسارى ، فهو يعرض فى الناس اللى فوق قضية الطبقة العليا من المجتمع أو أصحاب الامــلاك من الباشاوات وأمثالهم ، وتهاجم هذه الطبقة فى جــرأة فتفضح جشعهم وارتباطهم بالاستعمار وتكشف جهلهم ومباذلهم ، وتقدم الامل فى الجيل الجديد الذى يعتمد على علمه وعمله ، وتتطبع بطابع نعمان عاشور وأسلوبه الساخر ، فتحوى فى ثناياها سخريات حادة تتناول تصرفات وسلوك تلك الطبقة الآيلة للسقوط الى الزوال بعد تحقيق العدالة الاجتماعية بمــا قدمته الثورة من قوانين اشتراكية[1] ٠

ويقول جلال العشرى[2] : ان نعمان عاشور واكب الثورة بمسرحه، وأن مسرحياته كانت مرايا عاكسة لدراما التغير الاجتماعى منذ عصر الثورة «الناس اللى تحت» و «الناس اللى فوق» الى صدور القرارات الاشتراكية «وابور الطحين» و «عطوة أفندى» ٠

و «عيلة الدوغرى» مسرحية تعالج حياة أسرة من الطبقة الوسطى وتضم نماذج مختلفة ، ففيها الاخ الاكبر المثالى المتصوف « السيد » والذى كان يعمل مصمم أزياء ثم اعتزل وحمل عبء أسرته وأخوته بما فى هذه الاسرة من تناقضات واختلافات بين أفرادها البنين والبنات ٠ ولكنه كان يحمل الحب للجميع ، وهو نموذج للاخ الاكبر دائما فى كل أسر الطبقة الوسطى الذى يحمل عبء الاسرة بعد الاب ٠

وفى الاسرة الاخ الاوسط مصطفى الانتهازى الذى يريد أن يرقى على حساب معاناة الاسرة فيحصل على المكانة الاجتماعية والمال بأى ثمن وفى سبيل بلوغ غايته يطأ بأقدامه كل ما يعترضه ، كما لا يحجم عن فعل كل ما من سبيله المساعدة على تحقيق ما يصبو اليه ٠ ومن هنا فلا مانع لديه من أن يتزوج من ابنة خالته كريمة أول الامر الفتاة التى تعيش مع الاسرة ثم يتركها بعد قضاء غرضه منها ليتزوج من أخرى من طبقة

---

(١) وراجع احمد حمروش خمس سنوات فى المسرح ٠

(٢) عن مقال بمجلة الاذاعة بتاريخ ١٩٨٧/٤/٢٥ بمناسبة وفــاة نعمان عاشور بعنوان «رحيل كاتب مسرحى» ٠

الحلى ، كذلك يسعى لبيع منزل الاسرة لانه لم يعد لائقا به ، وليحصل من وراء البيع على ما يريد من المال ضاربا عرض الحائط مصلحة اخوته واستقرارهم فى منزل والدهم ٠

وحسن الاخ الثالث لاعب الكرة البسيط الطيب القلب المتعاطف مع «السيد» كبير الاخوة ومع الاسرة ، والمحافظ على تقاليدها ، وعدم المساس بمصلحة الاسرة خاصة ٠

وتضم الاسرة ابنتين وابنة خالة أما الابنتان ، فكبراهما متزوجة من رجل طيب القلب ، لكنها غير مريحة ولا متفاهمة تتعاون مع مصطفى لتحصل على المال وتحقق مصلحتها على عكس الابنة الصغرى عائشة التى تتعاطف مع «السيد» و «حسن» ٠

وهناك شخصيات أخرى كالطواف الرجل العجوز الذى خدم عند «محمد الدوغرى» رب الاسرة وعايش أبناءه منذ صغرهم وخدمهم باخلاص وتفان دون أن يطلب لنفسه شيئا غير ما يجود عليه رب الاسرة أو أحد أبنائه ، وهو يعمل لتوصيل الخبز الى المحال والمنازل من فرن محمد الدوغرى وهو يعمل على المحافظة على تماسك الاسرة ويتعاطف مع «السيد وحسن وكريمة» ٠

ويدور الصراع الرئيسى فى المسرحية حول بيع بيت الاسرة بعد وفاة الاب ، وينتهى بعد أحداث ومفارقات وصراع بين الاخوة الى الحفاظ على تراث العائلة والتمسك ببيت الاسرة الذى درجوا فيه فلا يمكنهم التفريط فيه بسهولة كما كان يرى «السيد» و «حسن» على عكس رغبة مصطفى والاخت الكبرى ٠

وهكذا نرى هذه المسرحية تعالج مشكلة هذه الاسرة من الطبقة الوسطى ، وما تعانيه بعد وفاة الاب والام ، وقد كانا صمام الامان لها واللذان يحفظان لها كيانها وكانت الام قد توفيت قبل الاب وظل الاب يرعى الامرة ويحافظ عليها ويحنو على أفرادها حتى وفاته ، فبدأت عوامل الصراع والفرقة تدب بين الاخوة ، وحاول «السيد» أن يحل

منطق والده فى رعاية هذه الاسرة وأن يتغلب على نزعات الفرقة وتهديد كيان الوحدة .

والمسرحية قدمها نعمان عاشور بعد تجارب سابقة فى المسرح[1] قدم فيها مجموعة من المسرحيات لم تبلغ كلها درجة النضج الذى بلغته عيلة الدوغرى . ويقوم الصراع الدرامى فيها على عدة محاور كما تتشابك خيوطها وتتلاقى محاور الصراع ثم تتفرج .

ويستخدم عاشور اللغة العامية ، فى حوار حى واقعى فيه سخرية وفكاهة عرف بها فى كتاباته العادية من مقالة وقصة قصيرة .

وموضوع المسرحية هو مشاكل الاسرة فى الطبقة الوسطى بعد وفاة العائل أو رب الاسرة موضوع تناوله أكثر من كاتب ، ولعل أقرب معالجة للقضية الى هذه المسرحية قصـــة بداية ونهاية لنجيب محفـــوظ ، فهما يدوران على محور أسرة مات ربها وحمـــل الابن الاكبر عبء الصرف عليها ووجد فيها الابن الطيب والابن المتطلع صاحب المصلحة والبنت التى ضحت الا أنهما تختلفـــان فى الشخصيات وخطـــوط كل شخصية وبخاصة شخصية الابن الاكبر فهو عند نعمان عاشور فى عيلة الدوغرى شخص معتدل يبلغ به الدين حد التصوف . الا أنه عند نجيب محفوظ انسان بوهيمى لا يبالى من أين يحصل على المال . ومع ذلك فهو ينفقه على أمه واخوته ، كذلك الاخت عند نجيب محفوظ تعمل وتضحى بكل شىء فى سبيل تحقيق حياة كريمة للاسرة ومساعدة أخيها الاصغر الضابط صاحب التطلعات كمصطفى فى عائلة الدوغرى .

وعلى الرغم من أن المؤلف يعترف فى عائلة الدوغرى وغيرهـــا من مسرحياته أنه يستقى موضوعه من الواقع الذى يعايشه الا أن بعض النقاد ــ كما هى العادة بدافع من الاحساس الوطنى المتزايد فى هـــذه المرحلة من مراحل الثورة ــ يؤولون بعض الصور المسرحية والقصص الذى يقدمه الكتاب تأويلات رمزية .

---

(١) قدم المسرحية سنة ١٩٦٣ .

وقد رأينا كيف أول لويس عـوض مسرحية السبنسة بأنها صورة رمزية لمصر فى قرية الكوم الاخضر وأن الاحداث والاشخاص رمـوز لاشياء كذلك عرض أحد النقاد ماقيل عما ترمز اليه عيلة الدوغرى[1]. من أنها ترمز الى مصر كلها ، والبيت الذى كان مرهونا فى المسرحية هو مصر ، وعملية فك الرهـن هى عملية تحـرير مصر ، والذى صنع هذه المعجزة فى المسرحية هـو الاخ الاكبر .. صاحب القلب الكبـير الذى ضحى بكل شىء حتى أستطاع فى النهاية أن يحرر البيت المرهون .

ويعلق رجاء النقاش بقوله[2] «ان هذا التفسير فى اعتقادى بعيد عن أن يلمس الموضوع الحقيقى لمسرحية عيلة الدوغرى ، أولا لان كثيرا من جزئيات المسرحية تفلت منه ، وثانيا لان طابع المسرحية تسيطر عليه الواقعية الواضحة التى لا تتيح سوى فرصة محدودة للرموز البعيدة».

(١) رجاء النقاش فى «اضواء المسرح» من سلسلة اقرأ العدد ٢٧٠ ص ٦٤ .

(٢) المصدر نفسه .

الفرافير وجمهورية فرحات

والعلاقة بين السيد والتابع ، والتغير الاجتماعى

فى هذا الجو الذى أحدثته حركة يوليو ١٩٥٢ والتبشير باعادة تنظيم العلاقات الاجتماعية بين الناس فى المجتمع المصرى ، والدعوة الى رفع المعاناة عن طبقات الكادحين من العمال والفلاحين والاجراء ومن اليهم من الخدم والسعادة الى غير ذلك ، والدعوة الى المساواة • فى هذا الجو كله والذى اتخذت منه الحركة ركيزة لتدعيم وجودها وتوزيع دائرة المنتفعين بها أو تكوين ما اسمته بالقاعدة الشعبية العريضة • فى هذا الجو ألف بعض الكتاب مسرحيات تستوحى تلك الاحداث الاجتماعية وتنادى بالشعارات التى أطلقت حينئذ : ارفع رأسك أخى ، منع الصراع بين الطبقات ، ازالة سيطرة طبقة النصف فى المائة ، العدالة والمساواة الى غير هذا من الشعارات التى رددتها أبواق الدعاية والاعلام ، وتلقفتها الاقلام فأدارت حولها ، أو بنت عليها موضوعات لمسرحيات وقصص عديدة صدرت فى تلك المرحلة •

وألف يوسف ادريس ، وكان من شباب الكتاب الطموحين من اليساريين الذين غلبوا على أجهزة الثقافة والاعلام فى الستينات ، ألف مسرحيته هذه «الفرافير» •

وتقوم مسرحية الفرافير على شخصيتين رئيسيتين هما «الفرفور» و «السيد» ، وهى من فصلين ، يعرض الفصل الاول العلاقة الطبيعية السائدة بين السيد والفرفور ، حيث يرتبط الفرفور بالسيد ارتباطا وثيقا ، ويطيعه فى كل أمر يطلبه منه دون تذمر أو تأفف والفصل الثانى يعرض انقلاب الوضع بين السيد والفرفور اذ يتمرد الفرفور على دوره فى الحياة وتابعيته للسيد ، ويحاول السيد أن يعيده الى العمل،وينتهيان الى أن يجريا البدائل الممكنة للعلاقة بينهما فيتبادلان المواقع ويعمل

السيد فرفورا والفرفور سيدا ولكنهما لا ينجحا ، فيجربان أن يصبح كل منهما سيدا ، فلا ينجحان كذلك ، فينتهى بهما الأمر بالانتحار بعد الفشل فى تنظيم العلاقة بينهما .

وبعد الموت نرى الفرفور يدور بصورة أبدية حول السيد .

والقضية التى تعالجها المسرحية كما نرى قضية اجتماعية أساسية فى بناء العلاقات بين الناس فى المجتمع الذى وجد منذ الازل على هذا النظام الالهى للخلق حيث ينقسم الناس الى سادة ومسودين ، وسخر الخالق بعضهم لبعض ، وقد حـاول المصلحون الاجتماعيون والمفكرون ايجاد صيغ مختلفة للتعديل من هذه العلاقة أو التغيير منها لكنهم لم ينجحوا فى ابدالها أو نقضها ، واذا ما حاولوا هذا النقض اضطربت الاحوال ثم لم تلبث أن تعود الى نظامها العادى .

حاول يوسف ادريس اذا من منظور فكرى واتجاه بعينه أن يناقش هذه العلاقة فى هذا الجو الذى أشرنا اليه فى الحياة المصرية آنذاك . ولهذا لقيت المسرحية عند عرضها نجاحا واقبالا من الناس لانها تعرض وتناقش لقضية مصيرية فى حياتهم المعاصرة .

كما أن المسرحية عرضت فى شكل جديد خرج به المؤلف عن الشكل التقـليدى للمسرح وأراد أن يقترب به من روح الشعب فى عروضـه المتوارثة على شكل «السامر» فى الموالد والمناسبات الشعبية والدينية .

وكان رد فعـل النقاد وتعليقهم على تلك المسرحية متفاوتا . فقد تقبلها لويس عوض بترحاب كبير،واعتبرها من أنجح وأحسن المسرحيات المصرية والتى قدمت على المسرح فى موسمها[1] : هذه المسرحية الجميلة شاهدتها حتى الان نحو خمس مرات ، وكلما نزل ضيف من الخـارج تربطنى به صلة ثقافة كنت أصطحبه معى لمشاهدتها لاريه وجها هاما من

---

(١) اخرجت للمسرح فى اعقاب موسم ١٩٦٤ .

وجوه حياتنا الفنية ، وهو أننا قد اقتربنا ، أو أوشكنا أن نقترب من تصدير فننا الى العالم»[1] .

ثم يقـول : « انها تدور حـول مشكلة يفهمها ويحسها ويحب أن يناقشها النـاس فى كل بلد من بلاد الارض مهمـا اختلفت مستويات حضارتهم . مشكلة كما قرر يوسف ادريس نفسه ستبقى بغير حل مهما ارتقى بنو الانسان . ولست أشك فى أنه سيجد فى كل بلد من بلاد العالم ملايين من الناس يشاركونه رأيه فى هذه القضية وملايين أخرى يعترضون عليه ، فهى اذا قضية حية أعتقد أنها كانت وستظل كذلك الى أمد طويل فى كل الحضارات . ولست أقصد أن الحـل الذى انتهى اليه يوسف ادريس هو الحل السليم ، ولكنى أقصـد أنه وضع أمامنا افتراضـا فلسفيا خطيرا هو افتراض اللاحل لهـذه المشكلة العويصة التى أرقت الانسان منذ فجـر التاريخ وستظـل تؤرقه الى أن تتحقق أحـلام الفوضويين .. ان تحققت»! .

هذه المشكلة هى مشكلة علاقة السيد والعبد ، أو المتبوع والتابع.

والمسرحية كلها وهى من لوحتين ليست الا حوارا لامعا ذكيـا بين السيد والفرفور يستغرق منا ثلاث ساعات فى المتعة الخالصة ، ويخلله بين الحين والحين دخول شخصية من الشخصيات الاخرى لا لتفعـل شيئا ، فما فى هذه المسرحية أفعال ولا حوادث ، ولكن لتضع مشـكلة السيد والعبد على أساس جديد يكون نقطة انطلاق الى مبارزة كلامية جديدة .

ويقـول ناقد آخر :[2] لم تثر مسرحية من المناقشـات عندنا فى السنوات الاخيرة مثلما أثارت مسرحية الفرافير ليوسف ادريس .ويرجع ذلك الى أنها مسرحية جريئة من الناحية الفنية والناحية الفكرية على

---

(١) الثورة والادب للويس عوض ص ٣٣٧ .
(٢) رجاء النقاش فى اضواء المسرح عدد اقرأ رقم ٢٧٠ دار المعارف بمصر .

السواء • فقبل أن تظهر الفرافير على المسرح بفترة قصيرة كتب يوسف ادريس بحثا طويلا فى مجلة الكاتب (فبراير ومارس ١٩٦٤) يطالب فيه بضرورة خلق مسرح مصرى •• ويعلن يوسف ادريس اعتقاده الراسخ بوجود المنابع الاصيلة للمسرح المصرى ، وهى المنابع التى ينبغى أن يعود اليها كتابنا ، ويستمدوا منها خاماتهم المسرحية • وهــذه المنابع هى : السامر ، وخيال الظل ، والاراجوز» •

«وهناك أمر آخر على جانب كبير من القيمة فقد مزق يوسف ادريس فى الفرافير تلك اللافتة التى مازال كتابنا المسرحيون يضعونها فــوق مسرحياتهم والتى تقول «لقد حدث هذا قبل الثورة» ويقول :[1] وليست مسرحية الفرافير ــ فى جرأتها ــ مجرد دلالة على شخصية الفنان الذى كتبها فقط ولكنها تدل دلالة قوية على مجتمعنا فى عام ١٩٦٤ •• العام الذى ظهرت فيه المسرحية •

ان هذا العام فى بلادنا هو عام الديمقراطية بلاشك ، فهو العــام الذى تم فيه اعلان الدستور المؤقت ، وتم تكوين مجلس الامة • وهو العام الذى تم فيه الغاء الاحكام العرفية ، وتم الافــراج عن جميع المعتقلين والمسجونين السياسيين» •

«وأى مناقشة تفصيلية لمسرحية الفرافير لابد أن تقف عند ثلاثة جوانب :

الجانب الاول : هو الشكل المصرى فى المسرح

والجانب الثانى : هو الاتجاه الفكرى فى المسرحية ، وبعبارة أخرى الجانب الايديولوجى •

والجــانب الثالث : هــو الجانب الفنى عمــوما «الحــوار ورسم الشخصيات ، وما الى ذلك» •

---

(١) المصدر نفسه ص ١٠٨ •

ويرى أن شخصية فرفور التى تقوم عليها المسرحية هى شخصية مصرية شعبية تعبر عن الانسان الساخر (الحدق) الذى يعتمد على موهبة السخرية اللاذعة عنده فى نقد المجتمع والحياة • وهذا الفرفور هو دائما أبدا الانسان الساخط فى مرح وبلا مرارة ، وانه ساخط بسخرية نافذة لاذعة ، وليس ساخطا بحقد مدمر هداه انه صورة نموذجية «الابن البلد» فى مصر •

ولاشك أن هذا النموذج الانسانى يمثل المزاج المصرى أصدق تمثيل • انه يمثله فى خفته ومرحه واعتماده على السخرية كسلاح أساسى فى مواجهة مشاكله وهمومه» •

ويقول :[1] «ان يوسف ادريس فى مسرحية الفرافير مصرى يستمد مشاكله وهمومه ونظرته للحياة من تجربته العميقة فى المجتمع المصرى دون أن تمنعه مصريته من التطلع الى آفاق فلسفية عامة» •

ويرى رجاء النقاش أن المسرحية توحى له بمشكلة البيروقراطية فى مصر وتحكم الموظفين الكبار فى الموظفين الصغار ، وتحكم الجميع فى المواطن العادى» •

فرجاء النقاش اذا يريد أن يدير عجلة القضية التى تثيرها الفرافير ناحية مشكلة أخرى غير مشكلة العلاقة العادية بين السيد والعبد أو الخادم أو الشغال الى مشكلة أخرى خطيرة فى المجتمع المصرى هى مشكلة بيروقراطية النظام الادارى والتى ساعد عليها أن مصر من أقدم الدول ذات النظام الادارى المستقر منذ الفراعنة ، وقد حاول الانجليز كذلك بعد الاحتلال تقوية الجهاز الادارى للاعتماد على الموظفين فى قضاء مصالحهم • على ما أشرنا نحن من قبل •

ويقول الناقد : «لاشك أن هذا المرض ـــ مرض البيروقراطية يمكن أن يوحى الى عقل الفنان الحساس بفكرة مثل فكرة «فرفور» و «سيد»»•

---

(١) المصدر نفسه ص ١١٥/١١٦ •

أنى لا أعنى أن يوسف ادريس أراد بمسرحيته أن يعالج مشـكلة البيروقراطية ، كلا ، بل أود أن أقول بالتحديد أن التجـارب اليومية الكثـيرة الطويلة مع البيروقراطية المصرية يمكن أن ترسب فى وجدان الفنان فكرة فلسفية رئيسية ، ويمكن أن تقوده الى أن يضع يده على مشكلة انسانية من هذا النوع الذى عالجه يوسف ادريس فى مسرحيته» •

وهكذا يمكن أن نضع الفرافير فى مقـدمة ما قدمه يوسف ادريس للمسرح المصرى فى الستينات ، عامة وأن هذه المسرحية كذلك تعد أنضج ما كتب للمسرح أما عدا ذلك من مسرحيات مثل ملك القطن و «جمهورية فرحات» و «اللحظة الحرجة» فتعد تجارب مسرحية لم تبلغ فى نضجها الفنى مبلغ الفرافير •

فأما عن «جمهورية فرحات» فهى من فصل واحد بطلها صول بوليس يعيش بين الجرائم والحوادث فى أحد الاقسام ، ويحلم بمجتمع تمنع فيه الجريمة وتتحقق فيه الاحلام والآمال التى تراوده ، والتى تصور له عالما من الهدوء والنعيم يشعر فيه كل انسان بالحرية والامن ، ويمتلك منزلا يضاء بالكهرباء ، ولا يكويه الفقر بناره ، ولا تبطش به عوادى الزمن •

ويروى أحلامه تلك لاحد الشباب من المتعلمين الذى يلقى القبض عليه فيقف الى جانبه بقسم البوليس • ولا يعرف أنه أحـد الشباب الذين يعملون على تغيير صورة الحياة فى المجتمع المصرى ويناضلون فى سبيل تطوير الحياة لعامة الشعب المصرى الكادح ، وأنه معتقل بالقسم من أجل ذلك تمهيدا لمحاكمته •

ويرى الدكتور مندور[1] أن مسرحية «جمهورية فرحات» تثير عدة مشاكل نقدية جديرة بالدرس والاهتمام فهى كانت فى الاصل أقصوصة منشورة للدكتور ادريس ، الذى أحالها الى مسرحية ذات فصـل واحد دون أن يحدث فيها تغييرات جوهرية •

---

(١) قضايا جديدة فى أدبنا الحديث ص ١٤١ •

والقصة من النوع المسمى بالقصة ذات الادراج ، فهى تبدأ فى أحد أقسام البوليس حيث نرى الصول فرحات جالسا فى مقعده لا يغادره وتتعاقب عليه الوفود من الشاكين والمجرمين الذين يفدون على أقسام البوليس وبملكة ملاحظة دقيقة يعرض المؤلف علينا عدة لوحات صغيرة من أخلاق المجتمع وما كان قد استشرى فيه من فساد وتفاهة وانحلال، وقد طغى هذا الانحلال حتى شمل رجال البوليس أنفسهم ..

والصول فرحات الساخط على عمله الممل المتبرم به ، لايزال يثرثر ويتلكأ فى عمله حتى اذا أحس بمقدم الضابط معاون القسم تظاهر بالجد والاهتمام وانجاز عمله . بينما نعلم أنه قد بلغ من الكسل والتبرم حدا يتساءل معه لماذا مات رجل فى خرابة تابعة للقسم الذى يعمل فيه ، ولماذا لم يواصل هذا الميت سيره خطوات أخرى حتى يموت فى خرابة تابعة لقسم آخر .؟!

وبينما تتتابع أمامنا هـذه اللوحات الاجتمـاعية القاتمة نحس أن الصول فرحات قد نسى المؤلف المحجوز لسبب سياسى فى حجرته متهم مودع رهن التحقيق فيأخذ فى التبسط معه فى الحـديث حتى ليخبره الصول بأنه قد ألف قصة لفيلم سينمائى . وقد ساقه الى هذا الحديث ذكر السينمـا الذى ورد على لسان السيدة المطـلقة التى وقفت أمام الصول فى مشهد من مشاهد المسرحية » .

والقصة الجديدة التى كتبها الصول فرحات قصة ثرى هندى يتنازل عن ثروته لاحد المصريين ـ والذى يحـاول بها أن يعيش فى مجتمعه الذى يحلم به ، مجتمع الخير ، والغنى والسعادة أو «جمهورية فرحات»

ورغم ما بين القصة الثانية التى يحكيها الصول من تأليفه ، وما دار من لوحات فى المسرحية من انفصام ظاهر الا أن العلاقة قـائمة بين ما عرض وما حكى .

ذلك أن ما عرض يكشف عن نقائص المجتمع القائمة ، وما حكى عن الآمال والاحلام التى تراود الصول فرحات التى يحترق بهذه النقائص

كل يوم والتى حفزته الى أن يتخيل مجتمعا نقيا خالص من كل مايعرض له من الخطايا فى شكاوى الشاكين ووفود المعروضين على القسم لتحرير المحاضر كل يوم الامر الذى أداه الى الملل •

والمسرحية فى هذا الشكل الذى قدمها به يوسف ادريس تبدو من ناحية البناء الفنى قاصرة غير محبوكة الاطراف ، ولا متناسقة التركيب، فضلا عن أن الفكرة وراءها تضل وراء هذا البناء المفكك غير المحكم •

وقد أدى هذا الضعف بالدكتور مندور الى القول بأن هذه المسرحية كانت مغامرة من المؤلف والمخرج والممثلين • «ولكنى حمدت الله لنجاحها رغم خروجها على أصول المسرح»[1] •

---

(١) قضايا جديدة ص ١٤٤ •

القضيـــة

للطفى الخـــولى

كتب لطفى الخولى للمسرح فى هذه المرحلة ثلاث مسرحيات كوميدية اجتماعية هى : «قهوة الملوك» و «الارانب» و «القضية» •

وينتمى لطفى الخولى الى مجموعة الكتاب اليساريين الذين أشرنا اليهم ، واتجاهه نحو الواقعية الاجتماعية • يقول لويس عوض : «وقد اقترن اسم لطفى الخولى فى الادب المصرى الحديث بالحركة الواقعية عند ازدهارها ، فهو ركن من أركانها يعمل حسابه» • ويقول : « فــان ظهور كوميديا «القضية» يدل دلالة قاطعة على أن الحركة الواقعية لم تمت ، وانما انزوت لاسباب طارئة ، كما يدل دلالة قاطعة على أن جذور الواقعية فى أدبنا الحديث أعمق وأقوى من أن تقتلعها الرياح ، فقــد أثبت لطفى الخولى فى القضية أنه يسير بخطى حثيثة نحو النضج الفنى كما أثبت أن حساسيته الواقعية تزداد عمقا وادراكا •

ويدور موضوع المسرحية حول فكرتى «الاصلاح» و «الثورة» فى التغيير الاجتماعى المنشود • وأما القصة فتقوم على حدوث نزاع بين أسرتين متوسطتين يسكنان فى منزل يملكه الاستاذ منجد ابن المستشار السابق ، وصاحب فكرة الاصــلاح ، ولاحد الاسرتين شــاب ذو فكر تقدمى ثورى ، وللاسرة الاخرى فتاة تشاركه اتجاهه وأفكاره ويرتبطان بعلاقة عاطفية رغم عدم رضا الاسرتين عن هذه العلاقة لما بينهما من خلافات واحتكاكات •

ويتقدم لاسرة الفتاة أحد الاثرياء كبار السن عن طريق الخــاطبة لخطبة الفتاة الجامعية وترحب الاسرة وترفض الفتاة وتسير الاحداث ويفشل الزواج وتتعقد الاحــداث بين الاسرتين حتى يبلغ الامر الى ساحة القضاء •

ويكون الاستاذ منجد حارس الركب وحمامة السلام بين الاسرتين وتتعقد الامور فى ساحة القضاء ولا يصل الأمـر الى الحل المرغوب فيفضل الشاب والفتاة أن يحلا قضيتهما بنفسيهما • ويخيب ظن منجد أفندى فى القضاء والقانون الذى ظل يؤمن به ويدعو اليه وتنجح فكرة الشاب الثورية •

ومن هنا يتضح المضمون الذى يدعو اليه لطفى الخولى أو الهدف الذى تهدف اليه المسرحية وهو التغيير عن طريق الثورة لا الاصلاح •

يقـول لويس عوض : «والقضـية كما يدل اسمها شىء له علاقة بالقانون وبحكم القانون ولكن لطفى الخـولى أسقط وبمهارة واضحة موضوع القضية على مستويين ، المستوى القانونى والمستوى الاجتماعى فظاهرها قضية تعرض أمام المحاكم وحقيقتها قضية تعرض أمام الرأى العـام» •

أما زمان المسرحية فهو عام ١٩٥٢ أو ما قبل الثورة ، وأما حوادثها فتدور فى ركن متواضع من أركان القـاهرة بين أسرتين متجاورتين فى منزلين متقابلين ويملكهما رجل طيب فى الاربعين من عمره هو الاستاذ منجد بطل المسرحية الاصلاحى الذى يؤمن بأن كل ما نراه حولنا من فساد انما هو ناجم عن فساد نفوس الناس واعوجاج أخلاقهم ، وأن السبيل الوحيد لاصلاح الخلق هو تطهير النفوس والتسلح الخلقى • والاستاذ منجد يثق ثقة لا حد لها بالقانون والعدالة ، ويعتقد أنه ما من مظلوم رفع ظلامته الى القضاء الا ووجد النصفة عند بابه ، وما من آثم سيق الى ساحة العدل الا ولقى ما يستحقه من عقاب •

•• أما سكان بيته فهم :

أسرة ثابت أفندى عاشور موظف بالمعاش جاوز الستين ، محـافظ عنيد يؤمن بالتقاليد ولا يقر بدع الجيل الجديد كتعليم الفتاة أو اختلاط الفتيان والفتيات ، وهـو يعيش مع زوجتـه وابنته نبيلة التى تدرس

التجارة بالجامعة على كره منه ولولا ضغط المعارف والاصدقاء لاحتجزها في داره قبل أن تتم تعليمها •

والاسرة الثانية المقابلة أسرة مسعود أفندى موظف باحدى الشركات في الخمسين من عمره يعيش مع زوجته وابنه الشاب عبده الطالب بنهائى الطب في الجامعة •

ولا نعرف لمسعود أفندى ولا لزوجته شخصية واضحة الا أنهما والدا هذا الفتى عبده الذى نعرف عنه أنه أحد هؤلاء الشباب الكثيرين الذين كانوا يضطلعون يومئذ بمسئولية تغيير النظام الاجتماعى فهو عضو في منظمة «تحرير الوادى» •

ويحدث بين الاسرتين ما كان منتظرا فنرى الفتى عبده يحب الفتاة نبيلة بنت الجيران ، ويلتقيان في الخفاء ما أمكن ذلك متخذين من محلات الجامعة العلمية ستارا للقاء العاشقين ، وهما في الحقيقة يلتقيان ، يتناجيان ويحلمان معا بالمستقبل السعيد في جزيرة الشاى بجنينة الحيوانات • ونرى الفتى عبده كلفا بالورد الاحمر ، يقطعه ويهديه الى فتاته نبيلة ، ويطلع المالك الطيب الاستاذ منجد على ما بينهما من غرام برىء فلا يرى فيه بأسا ويتستر عليهما ••

•• وتأتى خاطبة للفتاة نبيلة بعريس ثرى ممن أتلفه الروماتيزم وكل بصره وسمعه بفعل الشيخوخة ، وليس فيه ما يزكيه الا قربه من حافة القبر الذى يبشر بموت عاجل يترك من ورائه ثروة ضخمة لاسرة ثابت أفندى رقيقة الحال ، العاجزة بسبب ارتباكها المالى عن دفع ايجار البيت شهورا وشهورا • ويفرح ثابت أفندى وزوجه بهذا العريس وهو الارناؤطى بك •

ولا يعلم الوالدان بعلاقة نبيلة بعبده ابن جيرانهما حتى يفاجآ بالارناؤوطى بك وقد اكتشف هذه العلاقة في أثناء تتبعه لنبيلة في احدى رحلاتها العلمية التى ادعت الذهاب اليها • وتعلم الخاطبة بأمر هذه العلاقة كذلك فيجن جنونها وتبلغ أسرة نبيلة وتثور الاسرة على جار

العمر مسعود أفندى وأسرته وتشتبك الأسرتان فى عــراك وسباب • ويتدخل الأستاذ منجد ، وينتهى الأمر الى قســم البوليس فالمحكمة لتكون القضية •

ويسعى الاستاذ منجد بين الاسرتين للصلح حتى يتم قبل موعد نظر القضية فى المحكمة • وتدور مشاهد ومفارقة فى قــاعة المحكمة تنتهى برفض التنازل عن الدعــوى للصلح بين الاسرتين والاستمرار فى نظر الجنحة مما يثير الأستاذ منجد • ويدفع به الى الذهول •

وينتهى الامر بأن تنتابه هزة فى عقله وفى ضميره • تجعله يشك فيما كان يؤمن به من ضرورة اللجوء للقانون لحل مشكلات الناس • ويرى ، أو يعود ليميل الى رأى عبده القائل بأن القانون جامد وأنه لا يصلح فى كل الاحوال لحل مشكلات الناس •

وأخيرا ينتهى الامر بزواج عبده من نبيلة وتبارك الاسرتان هــذا الزواج •

والمسرحية تعالج على عــدة مستويات بعض القضــايا الاجتماعية والفكرية السائدة فى مجتمع ما قبل الثورة ، وبخاصة ما يتصل بالعلاقات بين الناس ، وبعض العقائد والتقاليد السائدة بين ســكان المدينة ، أو مجتمع المــدينة من الطبقة الوسطى المحــافظة ، ومعظمها من الموظفين والمستخدمين فى الحكومة أو من أصحاب المهن الحــرة • كذلك نناقش ملاءمة بعض صــور ونصوص القانون المطبق للتغــيرات الجديدة فى المجتمع ، وعدم مواكبة القانون لتلك التغيرات ، وأخيرا تطلعات الشباب، أو الاجيال الجديدة لحياة أفضل عن طريق الثورة أو التغيير الجذرى باقتلاع عناصر الفساد والجمود الراسخة الجذور فى هذا المجتمع حتى يمكنه أن يتحرر وأن ينطلق الى الدنيا الجديدة ، وأنه لا يكفى فى هذا مجرد الاصــلاح والعمل الهادىء الرتيب لاحــداث التغيير كما يراه الاستاذ منجد •

وبالضرورة فان عبده كان يمثل هذا الجيل الصاعد الذى كان يرى

ضرورة التغيير بالثورة وإن كانت أعماله فى المسرحية لم تكشف عن ثورية حقيقية ، اللهم الا فى تصميمه على أن يبلغ بحبه لنبيله غايته رغم ما واجهه من صعاب ولو كان ذلك على حساب موروث العادات والتقاليد بالزواج دون رغبة الاسرة ثم وضعها أمام الامر الواقع فيضطرون الى التسليم به ومباركته •

ومثل هذه المشكلات التى عرض لها لطفى الخولى فى المسرحية ناقشتها كذلك أعمال مسرحية أخرى أو ناقشت بعضها على مستويات مختلفة ، كما شغلت بعض الاقلام قبيل الثورة وبعدها •

المهزلة الارضية ليوسف ادريس

بعد الفرافير أخرج يوسف ادريس مسرحيته «المهزلة الارضية»[1]، وقد عدل فيها عن البناء المستحدث الذى أبدعه فى الفرافير ، واستغل فيه مسرح السامر الشعبى الى البناء التقليدى للمسرحية ، من فصول ، وحدث وصراع حول هذا الحدث ، وتطور ونهاية •

وتحكى المهزلة الارضية فى بساطة قصة اخوة ثلاثة تنازعوا حول ميراث من والدهم الثرى بعد وفاته «محمد الطيب» ، والاخوة هم : محمد الاول ، ومحمد الثانى ، ومحمد الثالث أما الاول فيعمل ساعاتى ، والثانى كونوستبل بوليس والثالث مدرس بكلية الزراعة،ويتهم بالجنون وهو المحور الذى تدور حوله المسرحية •

وتتلخص أحداث المسرحية فى أن محمد الاول يطمع فى ميراث الاسرة فيحاول أن يبعد أخاه محمد الثالث ويستولى على ماله باتهامه بالجنون، فيصطحبه الى الطبيب للكشف عليه واثبات حالته ، تحت حراسة عسكرى من قسم البوليس وذلك لاثبات حالته عند طبيب الصحة لادخاله مستشفى الامراض العقلية •

ويشتبه الطبيب فى صحة دعوى محمد الاول الاخ الاكبر بجنون مدرس الزراعة لتفوهه بألفاظ كان يهذى بها ، ومنها قوله بسماع أصوات تناديه وتعنفه طوال الوقت فيقول انه يسمع طول النهار «واحد بصوت رفيع كده يقولى — ياتافه يا محمد يا ثالث ، يا خايب يا محمد يا ثالث، يا فاشل يا مثقف يا بتاع الدكتوراه[2] • يابو رسالة ، يا أبو ريالة • طظ فيك !» •

---

(١) عام ٦٥/١٩٦٦ •

(٢) نلاحظ أن جمال عبد الناصر هاجم فى احدى خطبه استاذ الحشرات بكلية الزراعة •

«وست كده صوتها أخنف قاعدة تقوللى : يا ضعيف ، يا جبـــان ، يا خواف ، يا انتهازى ، يا أبو عين فى الجنة وعين فى النار • يا عـــديم الاشتراكية ، يا خاين المسئولية» •

(يريد الطبيب أن يتأكد من صحة دعوى جنون محمد الثالث فيطلب محمد الاول استدعاء زوجـــة المدرس فورا لسماع أقوالها فى صحـــة ما يقوله بجنون زوجها ، فتؤيد القول بجنونه وتتصرف • وبينمـــا يعد طبيب الصحة أوراقه لترحيل الرجـــل الى المستشفى اذ يفاجأ الجميع باقتحام محمد الثانى الباب وهو يشهر مسدسا طالبا ايقاف كل شىء لان محمد الاول كاذب ويريد أن يزج بأخيه فى المستشفى ليتخلص منه حتى يستولى على ميراثه • وتحت تهـــديد مسدسه يدفـــع نونو الى الاعتراف بأنها ليست زوجة محمد الثالث ولكنها زوجة الاول ، وأنها كذبت فيما قالت • كذلك يتراجع محمد الثالث • ويقع الطبيب فى حيرة أهذا التراجع صادق وصحيح أم أنه مجرد خوف من تهديد محمد الثانى

ويترك الطبيب الاخوة فى نقاش وجدال ، ليتحقق ما اذا كانت نونو زوجة محمد الثالث حقيقة ، ويضع المسدس الذى يحمله محمد الثانى فى درج مكتبه ويستدعى نونو لسؤالها من جديد دون تهديد • فيفاجأ من كل من طلب اليه دعوتها بانكارهم رؤية دخول امرأة • فيكاد الطبيب يجن ، ويصبح شغله الشاغل أن يبحث عن هذه المرأة •

وتدخل امرأة شبيهة بنونو لكنها أكبر منها،ويزعم الابناء أنها أمهم• ويتبادل الاخوة مع الام الحديث ، وتزداد حيرة الطبيب لانه كان قد سمع منهم ما يفيد أن أمهم وأباهم قد ماتا ، ويحدث نوع من العتاب بين الابناء وأمهم لانها تركتهم وتزوجت وانفقت مال أبيهم الذى جمعه من بيع الاسئلة حتى يوفر قدرا من المال لابنائه بعد وفاته • وذلك كله بالحاح من الام وتحت ضغط منها • لانها لا تفكر الا فى مستقبل أبنائها• ويظهر من الحوار بين الام وأبنائها أنها فقدت الثروة التى تركها الوالد مع زوجها الاول الذى ظننت أنه يملك عمارة فاذا هو عربيد انفق كل

ما جمعته على شرب الحشيش ثم طلقها وتزوجت آخر لم يكن بأحسن من الاول • فطلقها ولما فقدت الزوج والمال عادت لتعيش مع أبنائها •

وهاجمها ابنها الاصغر لانها تركته صغيرا ، ولم تدعه ينعم بأمومتها • وتغضب الام من ابنها محمد الثالث وتنصرف •

ويسأل الطبيب عن الام العجوز التى دخلت وخرجت ، وعن السيدة الشابة نونو التى سبقتها فيقابل بالانكار من الجميع ويقولون ان أمهم ماتت ، فيكاد الطبيب يجن ، ويصر على أن يحقق وفاتها بنفسه ، فيعرف أن اسمها «كتانه محمــد عيسى» وأنها ماتت يوم وفــاء النيل فى ١٥ أغسطس سنة ١٩٦٢ ويتصل بالدفتر خــانة ليتحقق أنها ماتت فى ذلك التاريخ سنة ١٩٦٥ •

وتستمر الاحداث هكذا يختلط فيها الواقع والمعقول ، بالخيــالى واللامعقول حتى يتفق الجميــع على تنصيب التومرجى صفر قلضيا ، ويكون المتهم قارون الاول الذى يؤتى به من العالم الاخر • وتهمته أنه ورث أسرته هذه التركة التى تسببت فى النزاع بين أفراد الاسرة ومسخت كل ملامح الانسانية والتعاطف بينهم •

وكان دفاع قارون عن نفسه فى جمع المال أنه كان هواية كهواية أى فنان لما يهوى فورثه لابنه محمد الطبيب والد الثلاثة الذى لم ينتفــع بالدرس من والده فورث المال الذى أدى الى الاقتتال بين الابناء •

وهكذا تكون لعنة المال هى السبب فى تفريق الشمل وبث البغضاء بين الناس وهو ما يريد أن يصل اليه المؤلف من هــذه المسرحية التى أقامها على أساس من الحلم الذى يجمع بين الماضى والحاضر والواقع والخيال • عن طريق حلم طبيب مجنون يستيقظ بعدها ليرى المشاهد أن كل ما عرض عليه فى خلال الفصول الثلاثة طوال المسرحية ، والذى أصابه بالحيرة ليس سوى حلم واضغاث أحــلام ناقش فيها المؤلف مجموعة من المواقف ، وبالحوار المتبادل بين الشخصيات مشكلة الميراث

وما يحدثه في الاسر من أحداث ويكون سببا في النزاع والفرقة والنكبات التي تصيب الابرياء وتحرق الظالم والمظلوم ، وتعصف بكل خلق كريم.

ولكن مشكلة الميراث ولعنة المال وان حملها يوسف ادريس كل هذه الخطـايا ، الا أنه ناقش كذلك من خـلال المسرحية بعض العيـوب الاجتماعية الاخرى ، كالمرأة المزواج التي تترك أبناءها جريا وراء الزواج حتى لو كان خادعا يستغلها ويستنزف أموالها .

ونلاحظ أن الاسرة التي تدور فيها أحداث المسرحية من الطبقـة الوسطى بالمدينة وقد ركز عليها كثير من كتاب هذه المرحلة .

واذا ما قورنت هذه المسرحية بمسرحيتي عيلة الدوغرى و«القضية» في علاج بعض عناصر القصور في حياة الطبقة الوسطى نجد علاقة مابين هذه المسرحيات الثلاث وان اختلفت في بنائها وشخصياتها والاحـداث التي تجـرى فيها ، كما نجـد تقاربا واضحا بين « عيلة الدوغرى » و «المهزلة الارضية» ورواية نجيب محفوظ «بداية ونهاية» . فالاعمال الثلاثة تعالج الاسرة المتوسطة التي توفى رائد أو ربها سواء كان هذا صاحب فرن ومن المتيسرين المتوسطين كمحمد الدوغرى ، أو موظف لم يترك لابنائه سوى معاش الحكومة الذى لا يفي بحاجة الاسرة في بداية ونهاية أو رجل ثرى خلف مالا من حرام جمعه من بيع الاسئلة كما تقول المسرحية في «المهزلة الارضية» .

وفي الاعمال الثلاثة هناك أخ أكبر واخوة بنين وبنات أو بنين وأم أو دون أم . وهناك نزاع بين الاخوة حول أمور المال وحياة الاسرة والحفاظ على تماسكها وعلاقة بعض أفرادها ببعض .

وهكذا فان هذا الموضوع كما قلت كان مجالا خصبا لاقلام الكتاب جالوا فيه وأخرجوه في أشكال متعددة وناقشوا جوانب من حياة الاسرة المصرية المتوسطة في عصر التحول الكبير الذى طـرأ على المصرى في مرحلة ما قبل الثورة وحتى قيامها وبعد قيامها .

التغير فى المجتمع المدنى
والارهاصات التى تنبض بريح التغير
فى مسرحيات سعد الدين وهبه
كوبرى الناموس ، سكة السلامة ، بير السلم

قــدم سعد الدين وهبة كوبرى النــاموس للمسرح بعد مسرحيتيه المحروسة والسبنسة ، والمسرحيتان السابقتان كما أشرنا تدور أحداثهما فى الريف ، بينما اختار لكوبرى الناموس أن تدور على كوبرى يفصل بين المدينة والريف فى أقصى ضواحى الاسكندرية ، ويعد أحد المعــابر الى المدينة الكبيرة .

ويقع على هذا الكوبرى كغيره من الكبارى فى مداخل المدن الكبرى أكواخ للباعة و «عشش» أشبه بالمقاهى يجتمع فيها العابرون الى داخل المدينة والخارجون منها ، فيتخذون منها ملجأ الى حين أو استراحة الى وقت يتناولون فيه أكواب الشاى ، يدخنون «الجوزة» ، وقــد يدخن بعضهم الحشيش .

وتجمع هذه الأكواخ غالبا أصنافــا غريبة من البشر بعضهم ممن طردته المدينة فهو يعيش على حافتها متسولا ، أو طالبا للرزق وباحثا عنه ، وقد يكون بعضهم هاربا ، أو متربصا لارتكاب عمل خــارج على القانون ... وهكذا .

وكثيرا ما تكون تلك الاكواخ أوكارا لمجرمين أو عابثين بقيم المجتمع أو نظمه . وكثيرا ما تكون لهذا أيضا هدفا لشرطة المدينة لتعقب هؤلاء المجرمين وتطهيرهــا منهم ، وتخليص أهلهــا من شرورهم . ولما كان سعد الدين وهبة ضابط شرطة سابق ، فهو أدرى ، بل على علم بأمثال هذه الاماكن ، ولاشك أنه قد علق بذهنه أحداث فى واحد منها ، فاتخذ

منه معادلا لموضـوع مسرحيته «كوبرى الناموس» ضمنه ما أراد من رموز وأفكار •

وعلى كوبرى الناموس يقع كوخ أو «عشة» خضرة امرأة فى الثلاثين من عمرها ، أقامت كوخها على هذا المعبر ، واتخذت منه استراحة أو مقهى يأوى اليه شذاذ المجتمع ، ومن أشرنا اليهم ممن يعيشون على حافة مجتمع المدينة أو الهاربون منه ، أو الداخلون اليه من الريف •

وهذه المرأة تأوى جميع هؤلاء،وتقدم لهم الشاى وبعض مايحتاجونه وتحادثهم وتسامرهم أحيانا ، ويطمع فيها الطامعون ، وهى لا ترخى عنانها لاحد ، وان سايرت الجميع ، ولاطفتهم لكنها قد تزجر من يتعدى الحدود ، أو يتطاول فيحدث نفسه ، أو يحدثها بما ترى فيه تجاوزا عما وضعته لنفسها من حد فاصـل بين استقبال زبائنها وما يلزم من لين الحديث أحيانا ، وبين طمع الطامعين فى جسدها ، وقضاء متعة معها •

وهى على فقرها ، معتدة بنفسها قوية الشخصية ، تعامل كل واحد بما يناسبه لا ينقصها الذكاء والدراية وممارسة الحياة فى قاع المجتمع• تحلم بأشياء تريد تحقيقها ، ولكنها تفتح عينيها على الواقـع فيتبدد الحلم على باب عشتها فوق كوبرى الناموس •

ويأوى الى كوخ خضرة نماذج من البشر اختارها سعد وهبة من سقط المجتمع ، فهذا الدرويش عبد الاحد ، أحد المجاذيب الذين نراهم دائما فى المدينة حول قبور الاولياء ، وعبد الاحد مجذوب السيد البدوى يردد دائما عما حدث بين السيد البدوى ومريده وتابعه عبد العال الذى خدمه عشرين عاما متصلة دون أن يرى وجهه الملثم ، فلما كشف السيد البدوى له عن وجهه خر صريعا • أو كما يحكى عبد الاحد «طق مات»• وينتظر هذا الدرويش المجذوب مجهولا اسمه عبد الموجود يمنى نفسه بلقائه طوال المسرحية ولا يلقاه • ويعيش منقطعا عن ضجيج الحيـاة خاملا ، متطفلا فى انتظار هذا اللقاء الموعود الذى سينتهى بالموت كما انتهى بعبد العال عند رؤية وجه السيد •

وهي الشخصية الثانية شخصية القرداتي البلاسكي ، وجل في المستقبل من عمره عاش مع قرده يطوف أنحاء المدينة ، ويعرض ما يريه عليه لقاء قروش محدودة ، فر منه قرده ، فانقطع عنه مورد رزقه ، ووهن عظمه ، فوجد من كوخ خضرة استراحة له في ختام جولة الحياة يستعيد ذكرياته مع القرد ، ويحلم بماضيه معه في تلك الايام التي شاركه فيها العيش • واضطرب عقله وصار يردد كلام لا يفهم ويجلس على حافة الكوبري طوال النهار يدلي بسنارة ينتظر اصطياد سمكة لا وجود لها • وكأنه يبحث عن قرده الشارد • حتى يعود اليه فتعود اليه أسباب الحياة ولكن هيهات ! ••

ونموذج المرأة التي تلبس السواد وتبدو في الاربعين، وقد استغرقها الحزن فبدت أكبر من عمرها ، وكأنها في الستين • ونعرف من سياق حديثها أنها فقدت ابنها على يد البوليس في احدى المظاهرات ، ورأته بعينها يغرق في النهر • وقد ذهب عقلها وراء ابنها ، فلجأت الى الكوبري مع غيرها ممن حرمتهم الحياة • وتجلس على حافته تعلق عينيها بالماء المنساب تحته تناجي ولدها الغريق • لعل ولدها يبعث من جديد ، أو تحمله الامواج اليها مع تياره • وهي تعد الطعام له من السمك والخبز في انتظار قدومه •

وهناك جمعة تاجر الحمير المسروقة ، والرجل المزواج الذي جـاء الى كوخ خضرة ففتن بها ويحاول اغراءها على الزواج منه • وهـو في انتظار موافقتها التي تطول • وهو لا ييأس من الانتظار •

والفـلاح الطيب الذي يشكون من صاحب الارض ، ويبحث عمن يكتب له الشكوى ، ويظل طوال المسرحية باحثا عن قلم لكتابة الشكوى ، فلما وجد القلم ووجد من يكتبها له مزقها لانه رأى أخذ حقه «بالذراع» خير من الورق والشكاوى التي تطول •

وتظل هذه الشخصيات المطحونة تتلاقى وتتوافد على الكوخ حتى يفد اليه نوع آخر من البشر يختلف عن هؤلاء صورة ، وحركة ، فـاذا

كانت تلك الشخصيات سلبية فقدت شيئا وتبحث عنه فى عالم المستحيل دون جدوى وقد أوقفت حياتها أو حركة حياتها فى انتظار هذا المستحيل ، اذا بالشخصية الايجابية «الدينامية» تفد الى الكوخ فيتغير وقع الحياة فيه . تلك شخصية سامى الشاب المنتمى الى احدى الجمعيات السرية ، وفر الى الكوخ مع رفيقيه بعد اغتيال احدى الشخصيات السياسية والتى اكتشف من بعد أنه أخطأها واغتال انسانا مواطنا بريئا .

ويبعث ظهور سامى ورفيقيه فى الكوخ حركة بعد سكون ، كما يبعث فى قلب خضرة الامل فقد اهتدت أخيرا الى شاب حدثتها النفس ، وان لم تصرح بميلها اليه ، فتعاطفت معه ، وساعدته على الاختفاء عن أعين «البوليس» .

وتتوالى الاحداث بعد ظهور سامى ورفيقيه ، فتعلم أن البوليس يبحث عنه ، ويكتشف هو أن القتيل لم يكن السياسى الذى أراد قتله ، بل كان مواطنا بريئا لا ذنب له ، فتحدثه نفسه بأنه ظلم ذلك المواطن ويتملكه الندم وخاصة بعد علمه أنه موظف وله زوجة وسبعة أطفال . وأن البوليس بعد فشله فى العثور على القاتل لفق التهمة لصعلوك مسكين ، فلا يتمالك سامى نفسه ويكاد أن يشرف على الانهيار ولا يجد مخرجا مما يعانيه سوى أن يسرع بتسليم نفسه .

وبعدها تشعر خضرة بخيبة الامل ، فتثور على كل من حولها فى الكوخ وتطردهم ولا يبقى معها سوى هذه المرأة المتشحة بالسواد . وبينما هما ترقبان الموقف من بعيد فوق الكوبرى اذا بأصوات تتعالى ومظاهرة صاخبة تهتف للعدل والتغيير .

فتعود للمرأة رؤيا المظاهرة التى سقط فيها ابنها ، وتأمل أن يعود اليها وحيدها من جديد .

وواضح من أحداث المسرحية ، ومما قدمه بها كاتبها أن أحداثها كانت تدور قبيل الثورة سنة ١٩٥١ فى مرحلة الغليان الشعبى والتمهيد لهذا التغير الكبير لقيام حركة الضباط فى ٢٣ يوليو ولا يخفى ما فى المسرحية

من اسقاطات سياسية ورموز ، وقد ساقها المؤلف فى هذا الشكل المسرحى الذى يجمع بين الملهاة والمأساة ، والذى لا يوافق تماما ما اعتاده كتاب المسرح من حركة درامية فى البناء الفنى • لكنها صورة ربما أفاد فيها الكاتب من بعض الاتجاهات الحديثة فى المسرح وبخاصة تلك الحركة التى عرفت فى فرنسا بالحركة المضادة للمسرح الكلاسيكى أو حركة «الغضب» أو العبث •

ومهما يكن من أمر هذا العمل من الناحية الفنية الا أنه يحمل كذلك ملامح من تراثنا المسرحى فى مسرحيات «خيال الظل» كما جاء فى بابات ابن دانيال وفى بابة عجيب وغريب ، التى عرض لنا فيها نماذج شاذة من الشارع فى القاهرة فى القرن الثامن الهجرى ، وفيها صورة القرداتى والشيخ الدرويش ، وبعض أصحاب العاهات والنصابين وما الى ذلك من شذاذ السوق والذين عاينهم ابن دانيال والتقى بهم من ناصية دكانه فى أحد أسواق القاهرة المملوكية •

وبعض شخصيات المسرحية شخصيات نمطية ، وأراد المؤلف بعرضها أن يرمز الى ما فى المجتمع آنذاك من سلبيات تقف بحركته ، لولا دخول تلك الشخصية الديناميكية سامى والتقائه بخضرة التى يرمز بها المؤلف غالبا الى مصر فتتغير الصورة ويعبر الجميع الى مستقبل أفضل بفضل الثــورة •

سكة السلامة

وهذه المسرحية لسعد الدين وهبة والتى قدمها بعد كوبرى الناموس تفضح بعض جوانب الحياة فى المدينة الكبيرة ، عن طريق نماذج كذلك من سكانها ، تعطل بهم أوتوبيس النقل العام بالطريق الصحراوى بين مصر والاسكندرية وهم متجهون الى الثغر • وكل له مأربه وغايته ، وكلها غايات غير سديدة ، فيها انحراف عن الطريق القويم وأراد سعد وهبة أن يضعهم فى هذا المأزق ليعرى نفوسهم ويفضحهم فيفرج كل منهم بخبايا نفسه •

وركاب الأوتوبيس الذين تنفرج عنهم الستار فى الصحراء بعد أن ضل سائقه وانغرست عجلاته فى الرمال فى نهاية طريق ينحرف عن طريق الاسكندرية المعهود •

خليط عجيب من الناس رجال ونساء من مستويات متعددة •

فهذه سوسو الممثلة الجميلة ، وتابعها أو مدير أعمالها « قرنى » الذى يسهل لها مهمة الاتصال بالرجال ، وحسين رئيس مجلس الادارة الذى تعود أن يقضى شغله ويسهل عمله بالرشوة ، وفكرى الصحفى الوصولى والانتهازى الذى يبيع كل شىء وأى شىء فى سبيل الحصول على سبق صحفى ، وفى سبيل الوصول الى مزيد يضحى بكل شىء ولا يعبأ • وهو الذى ضلل سائق الاتوبيس الذى يسير لاول مرة فى الطريق الصحراوى ، وانحرف به الى طريق مرسى مطروح لان غايته لم تكن الاسكندرية كبقية الركاب فضحى بمحصلة الجميع فى سبيل بلوغ غايته هو • فأدى الامر الى هذا الضياع للجميع وسط الصحراء •

والاستاذ أبو المجد المحامى المتكبر الذى يترفع عن الناس ويرى أنه من طينة غير طينة البشر •

ومحمد أفندى الموظف الذى يخون زوجته ويصحب زوجة صديقه الى الاسكندرية ليقضى معها بها يومين «لحلوين» .

وجلفدان هانم السيدة التركية العجوز زوج الباشــا السابق التى تذهب الى الاسكندرية لتستخير الخواجة الاجريجى الذى اشتهر بقراءة الورق وفتح الكتشينة .

وعثمان العمدة الريفى الذى كان فى طريقه الى الاسكندرية ليبحث عن واسطة لادخال ابنه كلية الهندسة ، لان مجموعه أقل من المجموع المسموح بدخول صاحبه الكلية بنصف درجة .

والغلام المخنث فتوح أو فتوحه الذى جعل من الشذوذ مهنة يربح من ورائها قوته وينتقل وراء زبائنه بين القاهرة والاسكندرية .

واسماعيل التاجر الذى سحب أمواله من البنوك ووضعها فى حقيبة حملها معه ، وقصد الاسكندرية ليشترى سفينة قديمة بقصد اصلاحها .

وسائق الاتوبيس سليمان الذى يقود الاتوبيس لاول رحلة على خط مصر ــ الاسكندرية ، وعويس سائق الفنطاس الذى يحمل البنزين ، فى طريقه الى الاسكندرية .

ورضوان حارس القبور الرجل العجوز الذى أصابته لوثة منذ حرب العلمين وهو يسكن قبور قتلى الحلفاء وتلتقى به الجماعة فى هذا المكان القريب من المقابر .

وتبدأ الاحداث بتوقف الاوتوبيس وحيرة هؤلاء جميعا ، وبحثهم عن وسيلة لتصل بهم الى الاسكندرية ، وهم فى هذه الحالة من الترقب تدور بينهم الاحاديث والحوار الذى يكشف عن هوياتهم ، ويحــاولون فيه القاء اللوم على السائق والصحفى .

ويتودد الرجال الى الممثلة الجميلة كل يبتغى قربا منها ، فيعطيها بطاقة بالعنوان التى تلتقى فيه به . وبينما هم فى هذه المشاغل التافهة

اذا بسيارة الفنطاس ، والسائق يظهر لهم منه فيستبشرون خيرا ، ويهرع كل منهم للتقرب من السائق حتى يحمله معه ، وينقذه من هذا الضياع ، ويخبرهم السائق بأن ليس لديه سوى مقعد واحد ، وأنه سيختار من يريد بعد أن يستطلع مواقفهم ويختبرهم واحدا بعد الآخر ، ويبدو منه فى هذا الحوار معهم مدى رغبة التحكم والتسلط ، واستغلال ضعف الاخرين ، كما يبدو واستكانة الانسان ، وضعفه وتملقه وتذلله فى سبيل الحياة • حتى يعلن السائق أنه اختار سوسو •

ويسخر المؤلف من هذه النماذج التى تتبدل مواقفها بين الرجاء ، واليأس وتودد الى الممثلة سوسو كل ركاب الاوتوبيس ، وعندما يشعرون بأن السائق اختارها لتحتل المقعد الى جواره يعمد الصحفى الى تفجير الفنطاس ، فيعود اليأس ليستولى على الجميع •

ويبدأون رحلتهم اليائسة على الاقدام لعل وعسى حتى ينتهى بهم المسير الى مقبرة الحلفاء بالعلمين ، ويخرج عليهم الرجل المخبول «رضوان» من بين القبور يحدثهم عن القنابل والحرب ويعثرون على بئرين للمياه بينهما لافتة تحذير من أن البئر مسموم ولا يدرون أيهما • ويعود اليأس الى نفوسهم بعد أن استبشروا بوجود البئر ، ولايجدون مفرا من سؤال العجوز المخبول رضوان ، فهو الذى يستطيع أن يدلهم على الماء • وتقول لهم سوسو :

«فيه ثلاث سكك : سكة السلامة وسكة الندامة وسكة اللي يروح ما يرجعش» وعندما يأخذ اليأس من نفوسهم كل مأخذ ويظنون بالموت الظنون ، ينذر كل منهم نذرا أن يعود عما كان يعمد اليه فى سفره اذا ما نجا وكتبت له السلامة •

فتعود الزوج الخائنة الى بيتها وأولادها تائبة ، ويطلب الصحفى «فكرى» العفو من الجماعة لانه ضللها وينذر أن يعدل عما كان فيه من طلب الاثارة والجرى وراء الاكاذيب وأن لا يكتب فى صحيفة الا الصادق الصحيح • وينذر العمدة أن يعدل عن التماس الواسطة لادخال ابنه

المنصلة . وينفر فرحتى أن يتخلى عن حياة الرذيلة ويتزوج ، وكذلك يفعل الفتى المخنث . كلهم ينذرون التخلى عن الرذيلة ويخطون للمودة الى القاهرة وكأنها هى سكة السلامة .

ويعلق د. لويس عوض على هذه المسرحية بقوله :[1]

«.. وأيا كان الامر فلقد وفق سعد الدين وهبه الى شيء وضاعت منه أشياء فى هذه المسرحية الجميلة الرديئة معا . فهو فى رغبته فى اسعاد الناس بالفكاهة والتسلية نجح أعظم نجاح فى السخرية من السلوك الفردى والجماعى . ولكنه فى حرصه على الحفاظ على ما فى الاسطورة .. اسطورة السكك الثلاثة من مضمون فلسفى وروحى فشل فى اذابة هذا كله داخل اطار واحد فبنى بناءين متجاورين تكاد أن تكون الصلة بينهما مبتوتة . وقد كان على سعد الدين وهبه أن يضعنا فى مفترق السكك الثلاث منذ أول المسرحية حتى يتاح له أن يشمل كل شيء فى بناء واحد» .

ولايكاد يختلف «تكنيك» أو طريقة معالجة المؤلف فى هذه المسرحية عن طريقته فى كوبرى الناموس ، فالموقف «الاستاتيكى» أو الثابت الذى يبدأ به المسرحية الاولى كوبرى الناموس مع نماذجه الشاذة والغريبة على الكوبرى المعبر بين الريف والمدينة هو نفسه الموقف الجامد كذلك الذى يعرضه علينا فى أول المسرحية مع نماذجه البشرية الجديدة والتى اختارها هذه المرة من مجتمع المدينة البرجوازى والارستقراطى ، ثم يبعث فى هذا الموقف الجامد أو الاستاتيكى الحركة أو الحيـاة بظهور سائق «فنطاس البنزين» ثم بظهور العجوز المخبول رضوان. فتتحرك النفوس ومعها الشخصيات .. وتتكشف النوازع وتتصارع الرغبات . وهو يستعير تكنيك وطرق معالجة كتاب المسرح الحديث فى أوروبا ، من ابسن وغيره حتى بيكيت ودوينمات .

---

(١) الثورة والادب ، ص ٣٢٤ .

ولا نستطيع أن نبعد عن ذهنك في أثناء مشاهدة المسرحيتين أطيافا تترى على ذهنك من مسرح بيكيت وابنسكو ، وقد عرفنا بما عرض لهما من مسرحيات في هذه المرحلة .. ولا استبعد أن يكون سعدالدين وهبة قد تأثر بهؤلاء . وان شابت معالجته بعض عيوب الصنعة كما أشار الى ذلك بحق د. لويس عوض في تعليقه على المسرحيتين .

واذا كان سعد الدين وهبة قد بشر في المسرحية الاولى بالثورة ، فانه يعود في هذه المسرحية لتعرية مجتمع ما قبل الثورة ، وكشف مافيه من مفاسد وفردية وأنانية .

مسرح رشاد رشدى
ومشكلات المرأة والجنس فى المجتمع
الفراشة ، ولعبة الحب ، وخيال الظل ، ونور الظلام

ورشاد رشدى استاذ للادب الانجليزى،عميق الصلة بفن «الدراما» ولكنه كتب مسرحياته باللغة العامية ، واتجه فى معظم ما كتب الى اللون الاجتماعى الذى تلونه أحيانا أطياف رومانسية تعرض بعض قضايا الحياة والمجتمع ، وبخاصة المتصل بحياة المرأة الخاصة والعلاقة بينهـا وبين الرجل فى ظلال من الجنس والشبق العاطفى .

وتمثل «الفراشة» محاولة من محاولات رشاد رشدى المسرحية فى هذا الاتجاه ويوحى اسمها بمضمونها ، أو بصفة بطلتها سميحة ، وهى الفراشة ، الفتاة الجميلة المعجبة بجمالها وتكوينها الجسدى الذى تكتمل فيه معـالم الانوثة ، ويبلغ بها الاعجاب حد المفاخـرة بهذا الجمال ، واستعراضه ، واستغلاله فى بلوغ ما ترمى اليه من طموح أو شهرة ، أو بلوغ رغباتها أيا كانت .

وهى بالضرورة ابنة «باشا» درجت فى قصر تحيط به معالم الثراء ، وتنتقل فى هذا المجتمع الثرى ، مجتمع الطبقة الارستقراطية ، الحريص على الاستمتاع بكل ملاذ الحياة وان حطم فى سبيل ذلك التقاليد والقيم والاخـلاق التى تحرص عليها الطبقـة الوسطى أو البرجـوازية كل الحرص .

وهنا تكمن عقدة المسرحية الصراع بين المفاهيم والقيم فى طبقتى المجتمع المصرى قبل الثورة الطبقة العليا أو الارستقراطية ، والطبقة الوسطى أو البرجوازية واختار رشاد رشدى لتمثيل الطبقة العليا بنت الباشا الجميلة «سميحة» ، واختها هدى ، وبعض من يحيط بهم من الاصدقاء والخدم والحشم .

وأما الطبقـــة الوسطى فقد مثلها فى المسرحية «رمــزى» الاديب الكاتب ، وصديقه الصحفى صلاح وزوجته هدى .

ولقاء الطبقتين وصراعهما حول القيم فى المجتمع والحياة يتمثل فى اللقاء بين سميحة «الفراشة» و «رمزى» الصحفى ، ومحاولة سميحة جر هذا الكاتب الى مجتمعها ، واغراقه فى مباذلة ، وفى هذا المجال يبدو رمزى مستسلما حينا ، بل غالبا ، محتجا أحيانا فى مواجهة ما يراه من انحلال زوجه الفراشة سميحة التى يحلو لها أن تنتقل كالفراشة من زهرة الى زهرة بين الرجال .

وتكاد قضية الجنس أو العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة تسيطر على مقدرات المسرحية ، وأحداثها ، وتدفع بالصراع الى نهايته حيث ينتحر البطل «رمزى» بعد أن استنفد أغراضـــه ، وامتصت الفراشة رحيقه ، وألقت به ليواجه مصيره فى نهاية المسرحية .

ويصور سمير سرحان شخصيتى بطلى المسرحية فيقول :(١)

«.. ويعتبر الدكتور رشاد رشدى بين الكتاب المسرحيين المحدثين القلائل الذين أدركوا ثراء العلاقة بين الرجل والمرأة كموضوع درامى من الدرجة الاولى . واستخدمه ليلقى الضـــوء على نفسية المـــرأة فى أبعادها المتعددة من ناحية ، وعلى طبيعة المفارقة فى القيم الاجتماعية من ناحية أخرى . وتتضح العلاقة «الديناميكية» بين الرجـــل والمرأة والتى تحتوى على امكانات ثرية للصراع الدرامى منذ مسرحيته الاولى «الفراشة» .

فالفراشة «سميحة» هى نموذج للمرأة ذات الابعاد المتعددة ، فهى الحبيبة ، والعشيقة ، والطفلة أحيانا .. وهى أيضا بجمالها وأنوثتها تستطيع أن تجذب اليها الرجـــال ، ولكنهـــا فى نفس الوقت ، ولنفس الإسباب قادرة على تدميره تماما . فالمفـــارقة التى تكمن فى شخصية

---

(١) المسرح المعاصر ، ص ٨٩ ــ ٩١ .

سميحة هي أنها ليست شخصية شريرة بطبعها ، أو هي تتعمد تحطيم من ينجذب اليها ، ولكنها تؤدى «برمزى» الفنــان الى الدمار عندما تضيق عليه الخناق بقيمها المادية ، والبورجوازية . وهي لا تعــلم أن تمسكها بهذه القيم يؤدى بزوجها رمزى الى أن يفقد ذاته تماماً .

ومثل هذه العلاقات بين الرجل والمرأة ليست علاقات تضاد كامل ، بحيث تجعل الصراع مسطحا ، وانما هى علاقات معقدة ، فيها التجاذب والتنافر ، والحب والكراهية ، والتضاد والتمــاثل فى نفس الوقت . ولذلك فان الخطأ المأساوى الذى يقع فيه رمزى هو زواجه من سميحة منذ البداية . أما الحدث التراجيدى فى المسرحية فيكمن فى مقــاومة الاستسلام لقيمها رغم حبه لها . ولكن هذه المقاومات محكوم عليهــا بالفشل ، ومنذ البداية » .

ويعالج رشاد رشدى هذه العلاقة بين الرجل والمرأة بصورة أكثر جرأة فى مسرحيته الثانية «لعبة الحب» ، وهى كما يقول أحــد النقاد ترجمة حرفية للفعل الجنسى فى اللغات الاوروبية[1] .

وتدور المسرحية بين الثالوث التقليدى الخالد فى هذه اللعبة الزوج والزوجة والعشيقة . فالزوج هنا اسمه «عصام» شاب متزوج من سيدة «نبيلة» ، وعلى علاقة بامرأة لعوب «لولا» تكون علاقات مع أكثر من رجل ولا تستقر على واحد، كما هو الحال بالنسبة لهذا الشاب «عصام» وتريد لولا أن تستأثر بعصام زوجا ، رغبة فى امتلاكه فى يدها ، كمــا يحرص هو نفسه على علاقته بها ويرفض فى الوقت نفسه تطليق زوجه نبيلة كطلب «لولا» ، مع تمسكه بعلاقته بلولا . ومع رغبة لولا فى الزواج من «عصام» فهى فى الوقت نفسه تتوجس من الارتباط به ، لعلمها بأنه لا يستقر على امرأة واحدة ، وأنه لا يملك الوفاء لامرأة .

ويصور هذا الحوار الموقف بين عصام ولولا والعلاقة بينهما ، كل من وراء شريك حياته :

---

(1) فؤاد دوارة «فى النقد المسرحى» ص ٢٧٦ .

لولا ــ انت ابتديت تزهق منى

وتلوى وجهها بعيدا عنه

عصام ــ (ويأخذ وجهها بين يديه) حد يزهق من الوش الحلو ده ؟
دا طول ماهو قدامى الدنيا كلها بتبقى حلوة فى عينى

لولا ــ صحيح يا عصام ؟

عصام ــ طبعا صحيح

لولا ــ أقول لك ايه بقى اللى جابنى من اسكندرية ؟

عصام ــ هيه

لولا ــ لا مش هاقول

عصام ــ لا جد صحيح

لولا ــ تدينى وحدة لو قلت لك (مشيرة الى خدها)

عصام ــ ميت واحدة

لولا ــ أنا وعلى انفصلنا خلاص

ونعرف من بقية الحوار أنها وزوجها اتفقا على الطلاق ، وتبدى رغبتها فى أن تتزوج من عصام لكنه يقابل ذلك بتردد • فهو لا يريد أن ينفصل عن نبيلة • ويريد فى الوقت نفسه أن يظل على علاقة مع لولا كعشيقة لا كزوجة •

وتدور لعبة الحب هذه على أكثر من مستوى فى الاسرة ، بين زكى بك ونجف التى تصور علاقة الحب وهى تسفر عن رغبة غريزية بتحقيق مطالب الجسد • وزكى هذا من أسرة ميسورة الحال قريب عصام ، ونجف من أسرة متواضعة أخت السيسى أفندى وكيل المحامى ، ويبدو فى المسرحية رجلا افاقا ، يساوم على زواج أخته نجف من زكى بك وهو يعلم الدوافع وراء هذا الزواج ، ولا يهمه سوى المال ، أو المهر الذى

يصفه زكى بك مقابل زواجه هذا الذى لا يبغى من ورائه سوى أن يشبع هذه النزوة التى أثارتها أنوثة نجف .

ويدور هذا الحوار بين حميدة وعصام وزكى حول الزواج من نجف .

حميدة ـ انت تتجوز نجف ؟ مش معقول .

زكى ـ مش معقول ليه ؟ هى مش ست وأنا راجل .

عصام ـ يا عمى أنا كنت أفضل ..

زكى ـ فاهم .. بس ماكانش ممكن .. دى الطريقة الوحيدة .

حميدة ـ طريقة مهببة ، بقى بعد العمر ده كله تيجى تقع الوقعة السوده دى

زكى ـ سوده ؟ .. أبدا دى بيضة ومنورة .. نجف أصلى .

عصام ـ الحقيقة هى مش وسطنا أبدا يا عمى .

ثم تقول حميدة لزكى ـ خلاص الحب كلبش فى قلبك مرة واحـدة كده ياسى زكى ؟

زكى ـ ومين قال لك يا ستى حميدة انى باحبها ؟

حميدة ـ يوه .. امال بتتجوزها ليه ؟

زكى ـ ... باتجوزها زى كل الناس ما بتتجوز مجرد فعل ورد فعل
حميدة ـ فعل مهبب بعيد عنك

زكى ـ بالعكس فعل طبيعى خالص . أنا ريقى جـرى على نجف عشان كده باتجوزها .

وتدور لعبة الحب مرة أخرى وعلى مستوى آخر بين أخت عصام وخطيبها الدكتور ، ثم ما تلبث أن تتحول الى السيسى كاتب المحامى..

وهكذا تنتهى لعبة الحب بين عصام ونبيلة ولولا ، بعدم زواج لولا من عصام ، وترك نبيلة لبيت الزوجية وبقاء عصام وحيدا ، ووقوع

أخت عصام الفتاة المثقفة في براثن الافاق السيسي أفندي ، وشيراعوزكي لتنجف بالمال ••!

ويرى الدكتور لويس عوض[1] : ان كل شيء في المسرحية يدور حول محورين لا ثالث لهما هما : الجنس والمال • وهما القطبان المتقابلان في هذه المسرحية • لا فرق في ذلك بين حياة الخدم والصعاليك ، وبين حياة السادة والمثقفين ، ولا اختلاف بين شخصية وأخرى الا في شيء واحد : عند الفقراء • الجنس مصيدة المال • وعند الاغنياء المال مصيدة الجنس» •

«لست أريد هنا أن أجادل رشاد رشدى في فكرته بأن العالم ليس الا جنسا ومالا • وان كنت شخصيا أزدرى هذه الفكرة وأعدها انحلالية وخاطئة معا • وانى لاقرر أنى صادفت في حياتى أشخاصا عـديدين يؤمنون فعلا مثل الدكتور زكى بأن العالم ليس الا جنسا ومالا• ومن الخطأ أن نربط بين هذا التصور وبين الواقعية لان أمثال هذه النماذج الشائهة الخالية خلوا كاملا من القيم رغم تعددها ووقوفها في الحياة ، لاتزال ولله الحمد قلة ضئيلة لا تمثل المجتمع البشرى السليم البنيان• وهي تكثر وتسود عادة في فترات الانحلال والضياع»[2] •

وينتقد د• هلال هذه المسرحية من ناحية مضمونها حول الجنس ، وتشكيل هذا المضمون في صورة شخصيات وأحداث تتحاور وتتصارع لتمثل أمامنا على هذا الشكل في «لعبة الحب» فيقول[3] :

«•• ولا ضرر أن تتعـدد الاحـداث في المسرحية اذا كشفت عن الموقف من نواح مختلفة ، ولكن أحداث هذه الملهاة رتيبة ، تسير في خطين كبيرين متوازيين بين الرجال والنساء ، على الرغم من اختلاف الطبقات

---

(١) دراسات في النقد والادب ص ٧٨ من منشورات المكتب التجارى بيروت سنة ١٩٦٣ •

(٢) المصدر نفسه ، ص ٧٩ •

(٣) في النقد المسرحى ، ص ٧٣ •

والافكار والثقافات : فالنساء — بعامة — أدوات لهو وضحايا ينشغلن عبثا تملك الرجل ، ويتشحنه أثرة منهن ، وحبا لذاتهن ، لانه وسيلة للظل أو لاشباع الجنس» .

ويتفق مع الدكتور عوض فى أن المسرحية تدور حول محورى الجنس والمال . ويؤكد هذا بقوله : « .. فالنساء اجمـالا يمثلن فى المسرحية الصورة السلبية لارادة الرجـال والتبعية لسلطانهم واغـرائهم أما بالجنس أو المال ، ثم هن لا يعـرفن الجنس وعـلاقات الجنس الا فى الصورة المستأثرة والنفعية من جانب واحد هو جانبهن .

وفى هذه الاثرة وحب الذات يشترك هـؤلاء النساء مع شخصيات الرجال فى المسرحية ، مع فارق جوهرى هو تالى الرجال وكبرياؤهن ، ولكنها كبرياء أساسها الافتراق فى الجنس فى المعنى الاخص لهذا الجنس دون تعميق ادراك ، أو استبطان أو تطوير»[1] .

واذا كان رشاد رشدى قد أقام هذه المسرحية على هذين المحورين المال والجنس ، فلاشك أنه يرى رؤية بعينها فى مجتمعه فى تلك المرحلة أراد أن يعبر عنها فى هذا العمل الفنى . ولاشك كذلك أنه عاين بنفسه ممارسات من هذا اللون الذى يعرضه فى المسرحية . ولانبرىء المجتمع من مثل تلك الممارسات ، ولاندين رشاد رشدى فى ابرازها صـارخة فى مسرحيته لانها حقيقة واقعة فى مجتمع القاهرة ، وفى مجتمع كل مدينة كبيرة ولكن بصـورة متفاوتة ونسبية . وايمـان بعض الناس بعقيدة الجنس والمال صدى لآراء وأفكار غربية سادت المجتمع الاوروبى فى فترات بعد الحرب الثانية ، وكان لونا من الاجتماع على اغراق العالم فى ذلك الرعب الكبـير الذى كان الجنس ملجأ للهـروب فيه من ذلك الرعب . وهكذا ساد الايمان بالجنس مجتمعات أوروبا بصورة لم يسبق لها مثيل فى حياة البشرية حتى عده بعض المفكرين بمثابة العقيدة الجديدة التى آمن بها مجتمع أوروبا الذى دفعت به المادية والجرى وراء المال

(١) فى النقد المسرحى ، ص ٧٤ .

والفوضية ، التي جذبه العلوية فلم يعد الجنس وسيلة للحياة وبناء الاسرة وحفظ النوع الانساني كما خلقه الله ، بل أصبح الجنس غاية في ذاته ، وارتبط بالمال والفردية ، لانه انخلع عن وظيفته الاصلية التركيبية الاجتماعية وهى بناء الاسرة التى هى نواة المجتمع ، وتبع ذلك بالضرورة انحلال تلك النواة أو الدعوة الى انحلالها ، وعدم الايمان بالزواج للربط بين الرجل والمرأة لبناء الاسرة .

وقضية المرأة والجنس ليست قضية عارضة فى حياة المجتمعات ، لكنها قضية حيوية خطيرة ، ومعالجتها عن طريق الاعمال الفنية ، ينبغى أن تلقى اهتماما من كتابنا ومفكرينا ولكن انطلاقا من واقعنا ، بحيث ترتبط بين خيوطها فلسفة مجتمعنا القائمة على مجموعة من التقاليد والموروثات والعقائد ، بل وواقع قائم يحكمه ويختلف بهذا كله عن مجتمعات الغرب وهمومه وموروثاته .

الفصل الثانى

المسرح الهــــزلى



المسرح الهـــزلى
والتسلية المرحة بالضحك من نماذج بشرية وقضــايا اجتمــاعية

قدم المسرح الكوميدى فى صورة هزليات أو فارس أو كوميديا غادية مجموعة من المسرحيات مؤلفة أو مترجمــة أو مقتبسة نعرض نمــاذج من الحياة فى صور كاريكاتورية يقصد منها الاضحاك ، وقضاء أوقات فى التسلية والمرح أو الضحك من أجل الضحك • وهو هدف فى ذاته عند كثير من كتاب تلك المسرحيات وأصحاب الفرق التى أدتها • كمـا أن الشعب المصرى يرحب بمثل هذا اللون ويقبل عليه منذ قيام المسرح أو ظهوره فى منتصف القرن الماضى •

ومما عرض من هذه الالوان المسرحية فى المرحلة التى نتحدث عنها أصل وصورة والشبعانين ، والمخططين ، والدبور ، وأنا وهــو وهى ، وحلمك يا شيخ علام ، والسكرتير الفنى ، وأنا فين وأنت فين ، ولوكاندة الفردوس ، ونمرة ٢ يكسب ، وحواء الساعة ١٢ ، وجــوزين وفرد ، والعبيط ، ومطرب العواطف ، وجلفدان هانم ، والنصابين ، وبص شوف مين ، ومطار الحب الى غير ذلك من المسرحيات الهــزلية التى قدمتها الفرق الخاصة طوال ما يقرب من عشرين عاما •

فأصل وصورة تتحدث عن انحرافات بعض الصحف وجريها وراء أخبار الاثارة ، ولو اضطرت الى اصطناع الخبر أو تلفيق الاحداث • وتدور حول محرر جديد يوبخه رئيس التحــرير لانه لا يفلح فى عمله فلا يأتى بما هو مثير يلفت الانظار ، وينتهز فرصة حضور « مهراجا » هندى فيكلفه رئيس التحرير بتتبع أخباره منذ حضــوره ونزوله من الطائرة ، ولسوء حظ المحرر البائس لا يحضر المهراجا ويضطر الى أن يستمع الى زميل له بأن يلفق أخبارا عن مهراجا مزعــوم يلتقطه من

الشارع • وتجرى الاحـداث بعرض مواقف ومتناقضـات ، وأشكال وحركات كاريكاتورية الى جانب كم كبير من النكات والقفشات التى تثير الضحك وليس للمسرحية مضمون جاد ، ولا أبعاد فنية ذات بال ، ولا قيمة سوى ما تبعثه من الضحك الذى يعتمد على اداء القائمين بالتمثيل أكثر من الاعتماد على النص نفسه •• فالنص هنا مجرد اطار عام •

والشبعانين كوميديا اجتماعية من تأليف أحمـد سعيد[1] الذى لم يسبق له تأليف نص مسرحى معروف ، ولعلها كانت من تجاربه المسرحية التى دفع بها الى الخشبة كثيره من الكتاب الذين كانوا يجربون حظهم آنذاك ، ومنهم من لم يمارس الكتابة المسرحية ولا كانت له بها دراية فضلا عن عدم وجود الموهبة التى قد تعوض نقص الدراية والممارسة•

ومسرحية الشبعانين تدور حول قصة رغيف الخبز والصراع على من يمسك به ومن يوزعه على الناس بالعدل ؟ أهو رجل الدين أم رجـل السيف أم الرجل الذى ثلاثة أرباع عمره على «اللقمة المدودة الملونة»•

يدور فيها الصراع من خـلال الشحات بطل المسرحيـة أو الكابتن شحته كما سماه المؤلف ورجل الدين ورجل السيف والشبعان • ثم وضع الحل على أيدى الشباب المؤمن بقضية بلاده وبشعبها والذى يأمل فى المستقبل بفضل مجهود المواطنين المخلصين •

ومما يدور بين الشحات والشاب المواطن المؤمن يقول للشحات :

— اصبر

الشحات — أصبر لامتى •• أنا جعان •• جعان

— اصبر حتى نتولى الحكم •• ونعمر البلاد

— وامتى حكاية التعمير دى

— بعد ما نطهر البلاد

---

(١) عرضت لاول مرة على مسرح الحكيم فى موسم سنة ١٩٦٦ •

— تطهروا البلاد
— ونعيد البنا
— كل ده وأنا جعان ؟
— وانت صابر
— موت يا حمـــار
— الدول لا تبنى فى أيام
— يعنى بالفم المليان مافيش رغيف النهارده •• ولا بكره
— لابد أن تصبر
— كلام شبعانين

وتعتمد المسرحية على اداء الممثل أمين الهنيدى وقفشاته ، وتقليده المتقن للشحاتين حتى وكأنه أحدهم جاء من أمام السيدة زينب أو الامام الشافعى أو سيدنا الحسين • مع كثير من المبالغة والحركات الاكروباتية التى برع فيها الهنيدى •

وليس للمسرحية أى مستوى فنى يمكن أن يشار اليه ، وان تعمد المؤلف من خلال الحوار أن يطلق بعض الشعارات والجمل الحماسية الوطنية على لسان بعض شخصياتها ، وبخاصة شخصية الشاب عمـــاد زعيم المقاومة الشعبية •

ومثال ثالث لهذا اللون مسرحية «الدبور» لرشاد حجازى[1] •

وتحكى قصة الشاب زير النساء زائغ العينين الذى يجرى وراء كل امرأة جميلة يقع عليها بصره •

يدخل الدبور «أبو بكر عزت» مستشفى الدكتور محسن متظـــاهرا بأعراض الزائدة الدودية ليكون قريبا من الممرضة الجميلة « نادية » •

---

(١) عرضت على مسرح ٢٦ يوليو فى موسم ١٩٦٥ •

وبعد قضائه بعض الوقت فى المستشفى يبوح لها بعواطفه ، لكنها رغم رؤيتها ايام يبوح بعواطفه كذلك لغيرها تسايره فيما بينها لها ، ويحدث أن تجرى له عملية الزائدة رغما عنه •

وتحضر زوجة الدبور من الاسكندرية لعيادته بالمستشفى ، ويخشى أن يفتضح أمره بالزواج لاخباره المرضة بأنه غير متزوج فيتفق مع شقيقته وزوجها بأن زوجته شقيقة أخرى له •

وتقع الفاس فى الراس فيرى الدكتور محسن زوج «الدبور» فيعجب بها فيطاردها على أنها غير متزوجة وأنها شقيقة مريضه • كذلك يفعل أحد المرضى العجوز المتصابى ، يعجب بالزوجة فيقرر الاقتران بها •

وينتهى هذا المطب بأن يضطـر «الدبور» الى الاعتراف بالحقيقة لانقاذ زوجه وأم أولاده •

وتمتاز المسرحية بالحبكة المتماسكة ، وسرعة الحركة ، والحوار الحى المتدفق• «وتعتمد على التوتر العاطفى الناجم عن الحرج والمأزق ، وعلى التناقض باختلاف أنواعه • وان كان بعض الممثلين عمد الى الحركات الهزلية والاساليب «المدبولية»[1] •

« النصـابين » تاليف محمود السعدنى

ويعرض فيها المؤلف نماذج من هؤلاء النصابين فى مختلف المجالات «اللى ينصب بثلاث ورقات ، واللى بينصب بشهـادة ، واللى بينصب بكتاب ، واللى بينصب بكلام •• كلهم نصابين» ويمثل هذه النماذج فى المسرحية مجموعـة من البشر يحترفون مختلف الحـرف ، منهم عزب الشالشلامونى الفنان الشعبى الذى ينصب على مغنية ناشئة واعـدا اياها بأنه سيجعل منها أم كلثوم أخرى ويحصل منها على كل ما تملكه «مصاغها» •• ثم يختفى ، وهناك الاستاذ عـزيز الذى ينصب باسم

---

(١) راجع تعليق الناقد احمد عبد الحميد بجريدة الجمهورية عدد الخميس ١٤ فبراير ١٩٦٥ •

العلم والثقافة وبشر زوبعة حول حجر علوى صنعه لاعب الثلاث ورقات، وأفتى بأنه حجر أثرى نادر • وهناك الصحفى الذى ينصب باسم الصحافة المثيرة وباسم الطبقة الكادحة • والشاويش الذى ينصب على المعلم رضوان الخشيم العشاش •

هؤلاء هم النصابون ، ويقابلهم مجموعة من البشر ممن تقع فى حبائل هؤلاء ، أولهم تلك الغانية التى كانت تكسب قوتها من الافراح حتى التقى بها الشالشلاموني ، وهناك الست كاملة صاحبة البيت التى ينصب عليها الشاويش مدعيا أنه خدم مع مدير الامن ، وأن بامكانه اقناعه بعدم هدم بيتها مع أوامر الهدم لحى البلاقسة التى أصدرها الملك •

ومدام شوشو سيدة من الزمالك من الطبقة الارستقراطية التى تجوب الأحياء الفقيرة تبحث عمن تلتقطه لتتولى تربيته على طريقة الارستقراطية على موسيقى موتسارت ، وفردى وتلتقى بعزت الشالشلاموني فتعقد معه علاقة وتتخذه عشيقا فى غياب زوجها الغائب فى الخارج •

وتجرى أحداث المسرحية ومواقفها المضحكة من هذه الاطراف التى التقطها المؤلف من مجتمع القاهرة وأحيائها الشعبية والارستقراطية ، ومثل لها بشخصيات متباينة تمثل نماذج من هذا المجتمع القاهرى المتناقض ، والذى يموج بمختلف الاتجاهات والنشاطات ، بعضها يطفو على السطح والبعض الاخر فى القاع ، فى قاع المدينة •

ويضفى السعدنى بأسلوبه الساخر ، والمتدفق ، وعباراته اللاذعة جدا من الكاريكاتور يزيده أداء شخصيلته الذى يتميز بأسلوب الفارس، أو المبالغة من أجل الاضحاك وان لم يبلغ أسلوب «فؤاد المهندس» و «المدبوليزم» طريقة عبد المنعم مدبولى •

مسرحيات فؤاد المهندس •• ونهج الريحانى والمدبوليزم

وظهرت مجموعة مسرحيات هزلية أدتها فرقة فؤاد المهندس وشاركه

عبد المنعم مدبولى فى بعضها وانفرد عنه فى بعضها الآخر ، وتقدم هذا اللون الضاحك نفسه ، مع المبالغة فى الاداء •

نذكر منها على سبيل المثـــال السكرتير الفنى عن رواية للريحانى ، وأنا فين وأنت فين ، وأنا وهو وهى ، وحواء الساعة ١٢ ، ونقف عنـــد أحداها وهى أنا فين وأنت فين لما لقيته من اقبال ، وما أضافه اليها من لمسة انسانية •

انا فين وانت فين

وقصة المسرحية تتلخص فى أن «أيوب أفندى» بطل المسرحية يعمل فى شركة تملكها سيدة ثرية تركية الاهل متزوجة من زوج تركى غائب• ويدير الشركة رجل نصاب زير نساء يريد أن يوقع تلك السيدة الجميلة التى غاب زوجها فى شباكه ويتزوجها لتؤول اليه الشركة وأموال تلك السيدة • والفتاة الصغيرة التى غاب والدها •

وتقـــوم عقدة المسرحية وأحـــداثها على أساس التشابه بين أيوب أفندى الموظف الصغير بالشركة وزوج الســـيدة الغائب والدة الفتـــاة الصغيرة •

حيث تكتشف السيدة الشبه الغريب بين زوجها وهذا الموظف أيوب، كذلك تكتشفه ابنتها فتتعلق به ظنا أنه والدها • وتريد السيدة أن تلعب بهذه الورقة ، فضلا عن أنها أرادت أن تنتفع بأيوب فى الشركة لشكها فى سلوك المدير •

وتتوالى أحداث المسرحية فيستطيع أيوب أن يكشف تلاعب المدير «شوكت» ، وأن يفضح علاقاته النسائية بعد أن انتحل شخصية الزوج الغائب الذى حضر فجأة ، بعد أن تسبب شوكت بمؤامراته من طرد أيوب من الشركة حتى لا يفضح سرقاته •

وينتهى الامر بفضح شوكت ، ويستطيع أيوب أن يقنع السيدة بعدم الموافقة على الزواج بهذا المدير النصاب ، كما أنه يقنعهـــا بأمانته ،

وتتعلق به الفتاة فيزعم لها أنه سيسافر ليحضر لها «الحوت من ديله» وتطلب منه السيدة أن يبقى وأن تتزوجه ليظل ممثلا دور الاب الغائب للفتاة التى تعلقت به الا أنه ينهى المسرحية بقوله للسيدة أنا فين وانت فين ! ..

ويعلق أحد النقاد على المسرحية فى ختام عرضه لاحداثها قائلا :[1]

«وتكتشف دولت هانم الموقف كله ، حقيقة المدير النصاب ، وتطرده ، واخلاص أيوب أفندى وتعرض عليه الزواج ، ولكن أيوب أفندى الذى أتم دوره الانسانى برفض ، فبينهما مسافة طبقية شاسعة لا يمكنه تخطيها ، ويقول لها وهو يغادر البيت : يادولت هانم أنا فين وأنت فين !!

هذه هى الخطوط العامة للمسرحية التى تعرض منذ ما يقرب من أسبوعين على مسرح دار الاوبرا ويقبل عليها جمهورنا القاهرى فى سخاء .

واذا كان مقياس نجاح المسرحية هو اقبال الجمهور عليها فقط فيمكن القول بأن المسرحية فى هذه الحدود ناجحة . ومع ذلك فثمة ملاحظات لابد من ذكرها .

■ ان المسرحية ملهاة خفيفة يقوم خطها الاساسى على التشابه بين أيوب أفندى وزوج دولت هانم الغائب . وفكرة التشابه هذه ليست جديدة . المسرح الكوميدى الفرنسى قد استهلكها ، والريحانى استغلها كثيرا فى عديد من مسرحياته .

■ أيوب أفندى الذى يمثل شخصية الموظف البورجوازى الصغير ذى القلب الكبير ، الطيب المسحوق دائما تحت وطأة الرؤساء واضطهاد الحظ والقدر . شخصية قدمها الريحانى فى الكثرة الغالبة من مسرحياته،

---

(١) أمير اسكندر فى مقال بعنوان : «انا فين وانت فين وروح الريحانى التى لم تمت» بالجمهورية الخميس ١٩ نوفمبر ١٩٦٤ .

بل ربما كانت هي الشخصية التي اشتهر بها الريحاني في الفترة الاخيرة من حياته على الاخص .

■ شخصية دولت هانم المرأة ذات الاصل التركي . الثرية التي تتعرض لشباك المدير النصاب كانت موجودة بكثرة في مسرحيات الريحاني أيضا . ولكنها بعد أن كانت تركية اقطاعية يستغلها ناظر الزراعة النصاب أصبحت هنا تركية أيضا ، لكنها صاحبة شركة يستغلها مدير أفاق .

وظل الريحاني ضاغطا أيضا على كثير من الشخصيات والمواقف الاخرى في المسرحية : الخادم الانيق الذي يرتدي السموكنج والذي يرعى كلبا مدللا يحظى بما لا يحظى به البشر .. موقف سوء الفهم بين أيوب أفندي ودولت هانم التي لم يكن يعرفها يذكرنا بما حدث بين الباشا والمدرس في «غزل البنات» أيضا . موظفو الشركة الكسالى اللامبالون الذين يقومون بحركات بهلوانية يذكرون المرء بأشباههم في «أبو حلموس» .

ويذكر بأن هذا اللون من ألوان المسرح اللاهي أو «الكوميدي» هو مجرد عودة الى تقاليد هذا المسرح منذ الثلاثينات والاربعينات ، في العصر الذهبي للريحاني والكسار .

يقول : «بقيت ملاحظة أخيرة .. أن فكرة المسرحية كان يمكن أن يتناولها مسرحنا منذ ربع قرن مثلا دون أية تعديلات تذكر ، وكأنك ياأبوزيد ما غزيت . ألم يحدث في حياتنا شيء جديد يستحق يقظة وجدان كتاب هذا النوع من الكوميديا ؟» .

والحق أن هذا اللون من الكوميديا يعتمد كثيرا على التراث الشعبي في الكوميديا ، ويركز بصفة خاصة على الصور والمواقف والشخصيات التي أعجب بها واستخرجت الضحكة من أعماقه ، وشعر بينه وبينها بتجاوب وتعايش ، ولازالت وستظل هكذا تعيش في وجدانه لانها تراث

عريق تسلسلت الأيام تحمله اليه مع ما تحمل من تراث فى الفنون والآداب والعقائد والتقاليد وطرق السلوك والعادات .

وهناك شخصيات تثير دائمـا الضحك فى نفس المصرى ، شخصية التركى المتعجرف أو التركية المتعجرفة ، كما ظهرت الرجـل والمرأة فى كثير من الملاهى والكوميديات منذ عثمان جلال وأجواق يعقوب صنوع فى أخريات القرن الماضى وحتى مسرح الريحانى والكسار طوال ما بعد الحرب الاولى وحتى أواخر الاربعينات . وقبيل قيام الثورة . وركز عليها الريحانى فى مسرحيات كثيرة مثل «الا خمسة» . وقد ظهرت هذه الشخصية التركية فى كوميديات بعد الثورة فى غير مسرح المهنـدس فى «جلفدان هانم» مثلا وغيرها .

كما أن شخصيات أخرى استعارها المسرح الكوميدى فى هذه المرحلة فى الخمسينات والستينات من المسرح الكوميدى فى بداية عهد المسرح وفى عصر ازدهاره كشخصية الريفى الساذج ، وان تطورت بعض الشىء فى مثل مسرحية «لوكاندة الفردوس» ، التى مثـل فيها الهنيدى دور مدرس ابتدائى من الريف وفد على صديق له فى المدينة مع بناته . وفى «هاللو شلبى» التى مثل فيها سعيد صالح شخصية ريفى متعلم ساذج كاتب مسرح يتلاعب به أصحاب فرقة مسرحية يرأسها نصاب «مدبولى»

كذلك شخصية رجل الدين الذى يلبس هذا اللبوس فى صورة شيخ معمم أو رجل من رجال الصوفية ويتسلل الى البيوت ليلعب بألبـاب رباتها من النساء،وقد تأثرت هذه الشخصية فى بعض مراحلها بشخصية «الشـيخ متلوف» فى مسرحية عثمـان جـلال الشهيرة والمأخوذة عن «طرطوف» موليير . ظهرت هذه الشخصية مرة أخرى فيما بعد الستينات فى «حلمك يا شيخ علام» التى اداها أمين الهنيدى بتفوق .

وأما شخصية العمدة ، وصراف القرية ، والموظف المسحوق،والباشا أو الاقطاعى وابن البلد ، والفتوة ، والبوا بالنوبى ، أو الخـادم أو السايس النوبى ، والغانية اللعوب التى تتلاعب بأهواء الرجال وقلوبهم

وأمواليهم ، والنصاب فى أشكاله المتعددة كل هـذه الصور أو النماذج البشرية تتردد كثيرا فى المسرح الكوميدى ، وقد اكتسبت فى وجـدان الشعب ملامح خاصة ، وأصبح له بها تعلق تساعد كثيرا على تجاوبه معها فى أى صورة من صور المسرح الكوميدى تعرض عليه •

وكان بعض هذه المسرحيات الكوميدية مؤلفا ، وبعضه أعيد تأليفه عن مسرحيات قديمة سبق عرضها على مسارح القاهرة ، والبعض منها قام بعض المحترفين للتأليف فى هذا النــوع باقتباسه عن مسرحيــات الفارس الايطالية أو الفرنسية أو الانجليزية ، كما أن بعضها اقتبس عن أفلام ومسرحيات عــالمية مشهورة مثل ما فعل فــؤاد المهندس فى مسرحية «سيدتى الجميلة» التى قدمها بعد ذلك بسنوات واقتبسها عن فيلم بهذا الاسم My Fair Lady يقوم على مسرحية برناردشو المشهورة بيجماليون •

وفى اقتباس المهندس وتمصيره للمسرحية أدخل كثيرا من العناصر الهزلية والشعبية ، كما ضمنها بعض الاسقاطات السياسية عن الاسرة المالكة السابقة حتى توافق الجو السياسى العام الذى أشــاعته حركة يوليو ١٩٥٢ عن حكام مصر وخديويها قبل الثورة من أسرة محمد على بقصد تشويه تاريخ تلك الاسرة •

فقد أدخل مشهدا كاملا تدور فيه الاحداث فى قصر خديوى مصر اسماعيل باشا يصور حفلا راقصا يظهر خديو مصر فى ذلك الوقت (فى منتصف القرن الماضى) بصورة هزلية مضحكة •

وقد درج بعض كتاب المسرح الهزلى على هذا النهج بتصوير بعض أمراء الاسرة المالكة السابقة فى صور هزلية ساخرة ، كما فعــل مؤلف « وداد الغازية » •

الفصل الثالث

المسرح المترجـــم

(الشكل الجديد)



الشكل العبثى او مسرح العبث
أوجين يونسكو ـ وصمويل بيكيت
برشت ـ دورنيمات

عرض المسرح القومى ومسرح الجيب وبعض مسارح الدولة الاخرى خلال الستينات بعض التجارب المسرحية العالمية التى عرفت باسم مسرح العبث أو اللامعقول • ونمثل بمسرحيتين لكاتبين كبيرين من هـؤلاء المسرحيين العالميين ، وهما مسرحية الخرتيت ليونسكو ، ونهـاية اللعبة لبيكيت •

وهذا الاتجاه الجديد يدعوه النقاد الفرنسيون «النزعة المسرحية المضادة للمسرح ، وذلك أنه ـــ كما يرى أوجين يونسكو ، وهو من كبار دعاته والمؤلفـين فيه بالفرنسية : مسرح العبث ، حيث تحـل الحركة النفسية مكان مطابقـة الشخصيات للواقـع فى المسرحيات قبله • أما الحدث والتسلسل السببى فلا يصح أن نذكرهما ، بل علينا أن نجعلهما تماما •• وليس ثم مكان لدراما أو مأساة ، فالمأسوى يصير هزليـا ، والهزلى مأسويا» •

ومسرح العبث أو ما يسميه بعض نقـادنا : مسرح اللامعقول ذو معنى مزدوج ، فموضوعه من ناحية عبث الوجود أو «رهبة الفراغ» فى الكون ، رهبة يحيى بها العقل ، ومن الناحية الاخرى يقـوم بتصوير الوعى الحاد بهذا الفراغ والعبث ، لا عن طريق المنطق الارسطى ، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعـة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة ، أى المستعصية على الادراك • ولذلك يستعين هذا المسرح بالايحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق ، كالاحلام • كما يلجأ الى وسائل صور العبث المنطقى كأقيسة المغالطة ، أو التوجه الى غائبين ، أو الى أصدقاء خياليين ، أو كراس خالية ، وكاثارة ذكريات بين

الواقع والخيال .. وفى ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة ، وقد تكرر نفسها ، أو تحل فى أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى ، أو تكون مجرد صدى لها . وقد تتضاد مع نفسها ، لا فى مجرد الادراك ، بل فى التردد بين العقل والجنون أو بين التذكر وفقد الذاكرة ، أو بين الوعى المرهف والوسائل القياسية الغليظة والخلق الفظ .. وكل ذلك قــد أفاد فيه المذهب بكثير مما سماه برشت من قبل «وسائل التغريب» ، وان إختلف برشت عن هذا الاتجاه الجــديد فى نزعته ومضمون فلسفته ، فمسرح العبث متأثر من الناحية الفنية بكثير من آراء بريشت ونظرياته ووسائل تصويره ، ومعارضته للمسرح الارسطى فيما سماه « المسرح اللاأرسطى» على ما بين برشت Brecht وأصحاب مسرح العبث بعد ذلك من فروق تتعلق بالنظرة الاجتماعية والمضمون ، وعلى ما بينهما كذلك من بعض الفروق الفنية فى التصوير .

وتلاقى مسرح العبث مع مسرح برشت فى كثير من الامور الفنية هو سر اعجاب يونسكو بنقد برشت ونظرياته .

ووسائل التصوير السابقة تسخر من المنطق التقليدى ، وتثير بذلك جوانب العبث فى ادراكات الانسان فلا يصح أن نفهم من تسمية أدب هذا المسرح «بالعبث» أنه فى ذاته عبث وهراء . وذلك أن دعاته والمنتجين فيه هم الذين أطلقوا عليه اسم «مسرح العبث» يريدون أن يصف العبث بوسائل فنية تتجاوز حدود المنطق المألوف(١) .

واهتم نقاد المرحــلة بهذه الاشكال الجــديدة الوافدة من المسرح الاوروبى خاصة وأن هذه الاتجاهات المسرحية تعبر عن «أيديولوجيات» وقضايا تتفق وآراء وأيديولوجيات كثيرين من مثقفى المرحلة من الشباب وبعضهم ممن كانت له اهتمامات أو اتصالات بالمسرح تلقى تعليمه فى أوروبا وفى بلاد الكتلة الشرقية خاصة ، أو فى فرنسا واتصل اتصــالا

---

(١) راجع فى النقد المسرحى للدكتور محمد غنيمى هلال ، ص ٣٤ طبع دار النهضة العربية سنة ١٩٦٥ .

مباشرا بالأوساط الراديكالية ، واليسارية ، والفاضحة أو المتصارعة فى الفن والأدب .

وكان الجو العام فى مصر آنذاك — فى عنفوان حكم عبد الناصر — يموج بكثير من الاتجاهات التى تدعو الى تغيير الحياة ، أو وجه المجتمع المصرى بصورة أو بأخرى ، وتغلب الاتجاه الاشتراكى على مقدرات الحياة ، وفلسفتها ، وأصبحت الاشتراكية بدلالاتها الصحيحة أو المدعاة ترنيمة الحكم والمثقفين فى كل مكان وكل مناسبة .

ولما كان المسرح بوقا ، أو منبرا من منابر الفكر ، ومجالا طيبا لبث الدعوات وجذب الجماهير الى الايمان بالاتجاهات عن طريق بث تلك الاتجاهات والافكار والدعوات من خلال مضامين مسرحية ، فان بعض شباب مثقفينا ممن فتحوا أعينهم على الاتجاهات الراديكالية فى أوروبا أرادوا أن يفيدوا من التجارب المسرحية ، فترجمت مسرحيات متعددة ومتباينة تمثل تلك الاتجاهات التى أشرنا اليها ، ترجمت وعرضت مسرحيات لتشيكوف كالخال فانيا وبستان الكرز ، ومسرحيات لجوركى ، وابسن ، وبرنارد شو ، وبرشت ، وسارتر ، والبير كامو ، ويوجين أونيل ، وأونسكو ، وآرثر ميللر ، وصمويل بيكيت ، ودور نيمات .

وبعض تلك المسرحيات عرض فى مسارح الدولة العامة كالمسرح القومى ، ومسرح الجمهورية وبعضها على مسارح تجريبية أو ليست عامة ، بل لخاصة المثقفين ، كالمسرح الطليعى ، والتجريبى ، والجيب ، والعالمى .

وبعضها لقى قبولا من الجماهير ، واستطاع أن يتفهمها ويتجاوب معها لقرب موضوعها من بعض مشاكله ، وتشابه ما تعرضه من صور الحياة ، وهموم الناس من صور الحياة المصرية وهموم الانسان المصرى «كالخال فانيا» لتشيكوف . وبعضها أعرض ، بل أكثرها أعرض عنه الجمهور لابتعادها عما تعوده من صور المسرح التقليدية ، ولانها تناقش قضايا فكرية واجتماعية وعقدية بعيدة عن فهم الانسان المصرى ،

وهمومه ، كمعظم مسرحيات سارتر كالذباب ، والنــدم ، ومسرحيات بيكيت فى «انتظار جودو» أو «نهــاية اللعبة» ومسرحيات دورنيمات كزيارة السيدة العجوز •

فهذه المسرحيات تناقش هموم الانسان الاوروبى وما يعانيه من ضغوط نفسية وفكرية وما انتابه من شكوك ومخاوف فى أعقــاب الحرب العالمية الثانية المدمرة ، والتى انتهت بهذا الهول الكبير الذى يحمل فى طياته الدمار للانسان على هذه الارض ، وأصبح يهدده فى مستقبــله وحاضره • وهذا الهول والفزع الذى انتابه من ذلك الشيطان الجديد ، دفعــه الى الشك فى وجوده ، ومعــاودة الفكر فى ماهية الانسان على الارض ، وعبثية الحيــاة القاتمة التى يتهــدده فيها الدمار ، وأصبح يتساءل عن الله ! ، ولعله ينقذه ، وأين الله ، وكيف يترك الانسان وحده يدمر وجوده •

تلك كانت هموم الانسان الاوروبى بعد أن زلزلت الحرب وجدانه، وعصفت بكيانه كله فظهرت هذه الاتجاهات التشاؤمية ، وهــذا الادب «الاسود» سواء فى أعمال الوجوديين من أمثال ســارتر وكامى ، أو العبثيين من أمثال بيكيت ودورنيمات •

وظلت هذه الهموم الاوروبية بمنأى عن الانسان المصرى ، والعربى عامة ، لانه يختلف عن الاوروبى فى مقدار المعاناة ، وفى تركيبته النفسية والاجتماعية ، ولايمانه العميق بالله فى وجدانه من رسوخ العقيدة التى تتمثل فى الاسلام ، والذى يعطى الانسان راحة نفسية بما يصل بينه وبين الخالق ، وما يعطيه من الامل فى الحياة الدنيا والاخرة ، وباحساسه الدائم بأنه ليس وحده على الارض ، بل ان الصلة قائمة ودائمة بينه وبين الله ، فهو يتصل به فى عبــادته اليومية فى صــلواته وتهدجاته ، وبتلاوته لكلامه «ألا بذكر الله تطمئن القلوب» •

لم تكن هموم الانسان الاوروبى اذا تلقى بالا ، ولا اهتماما لدى الانسان المصرى ، من هنا كان انصراف الناس عن مثل تلك الصــور

المسرحية الجديدة وان حملت ما حملت من أفكار وفلسفات وابداعات في مجال الفن والفكر •

وحاول عدد من الادباء والنقاد والكتاب الصحفيين نقل ابداعات هؤلاء وتقديمها ، وحاول آخرون من النقاد والباحثين تقريب مضمايتها وشرح أهدافها وأساليبها الفنية حتى يعيها الناس ، ويستجيبوا لها •

ونذكر طرفا من عرض هؤلاء بعد هذا الشرح الذى أوردناه لمعنى المسرح العبثى الذى قدمه الدكتور غنيمى هلال •

ويعلق أحد النقاد على مسرحية فى «انتظار جودو»[1] فيقول :

«الشموع مضاءة •• تولستوى يغمس ريشته فى الحبر ويحكى قصة رجل يتعلق بغصن يتدلى فى هوة عميقة • الرجل معلق فى الغصن ولا يستطيع أن يتسلقه ليخرج ، فهناك وحش ينتظره فى الخارج• الرجل لا يستطيع أن يترك نفسه يسقط فى الحفرة ، فهناك وحش ينتظره داخلها • الرجل لا يستطيع أن يظل معلقا الى الابد ، فهناك فئران تقرض الغصن ، وبينما هو معلق هكذا يلاحظ وجود قطرات من العسل على أوراق الغصن ، فيمد لسانه اليها ويلعقها» •

هذه الصورة التى يرسمها تولستوى كاتب الحرب والسلام تحكى حقيقة انسان اليوم الذى يتحرك وسط معسكرين من الرءوس الهيدروجينية ، ويعيش مع الخوف ، لكنه يأكل ويدخن ويحب ، ويذهب الى السينما ، ويشرب ويضحك • وطوال الوقت يحمل فى أعماقه بذورا سامة •• هى بذور الخوف •

هذه البذور التى أخذت طريقها لانسان اليوم عرفت طريقها الى الادب قبل ذلك • ومع الخوف يوجد البحث عن حل • يولد انتظار الحل • يولد فى مسرحية ينتظر أبطالها شيئا ما •• شيئا لا يجىء كلهم

---

(١) عدد الجمعة من الاهرام «صفحة الادب» للكاتب أحمد بهجت •

ينتظرونه • انهم دائما فى حالة إنتظار» •

والمسرحية لا يحدث فيها شىء على الاطلاق ، وهذا هو سر الاشكال كل ما فى الامر أن فيها أناسا يتكلمون ، لا يكفون عن الكلام ، وقد يفهم بعضهم بعضا ، وقد يعجزون عن الفهم ، أما نحن فنحس دائما بأنا نفهم كل شىء • كل ما يقال ، فاذا تدبرنا ما فهمنا وجدنا أن الفهم شبه لنا ، أو أن المعنى كان فى قبضة يدنا ، ولكنه أفلت منا ، فنقرأ المسرحية من جديد لنخرج بنفس النتيجة •

أما المسرحية ذاتها فليس فيها ألا فصلان وأربعة أشخاص ثم غلام رسول يدخل لحظة ثم يخرج • ومع ذلك فبطلها الذى نعلق عليه كل شىء وهو جودو المنتظر لا يظهر أبدا ، فهو حاضر وغائب معــا حاضر بالاسم ، وغائب بالرسم • والشخصان الرئيسيان فى المسرحية همــا الرجلان : استراجون وفلاديمير ، وهم صعلوكان من شذاذ الآفــاق ، بلا عمل واضح ولا وجهة واحدة • نجدهما فى الفصل الاول يتسكعان عند المساء فى طريق ريفى ليس فيه الا شجرة واحدة • ونجدهمــا فى الفصل الثانى يتسكعان فى اليوم الثانى فى نفس الوقت وفى نفس المكان وليس هناك من فرق بين مشهد الفصل الاول ومشهد الفصل الثانى ، سوى أن الشجرة الوحيدة جرداء فى الفصل الاول تماما • أما فى الفصل الثانى فقد نبتت عليها أربع ورقات أو خمس • وكأنما نبتت رمزا للربيع، وياله من ربيع أعجف ! أو نبتت رمزا للامل • وياله من أمل ضئيل ! • فنحن فى أرض كما وصفها صمويل بيكيت فى مسرحيته «حيث لا شىء يحدث ، لا أحد يأتى • لا أحد يذهب • وهذا فظيع » •

ونعلم من حديث الرجلين استراجون وفلاديمير أنهما يتسكعان فى هذا الطريق المهجور عند الشجرة لانهما ينتظران شخصا اسمه جودو• فهما على موعد معه ، أو يعتقدان أنهما على موعد معه • وهــو شخص لا يعرفانه ، ولم يرياه أبدا •

ونحس من حديثهما أن مجىء هذا الشخص المجهــول أمر خطير

عندهما • إذ يتوقف عليه مصيرهما كله فهما اذا فى انتظاره ، ولا عمل لهما سوى هذا الانتظار •

ومما جاء من الحوار على لسان استراجون وفلاديمير :

استراجون : دعنا نذهب ••

فلاديمير : لا نستطيع •

استراجون : لماذا ؟

فلاديمير : اننا ننتظر جودو

استراجون : آه •• أنت واثق أنه كان هنا •• وأنه سيجىء

فلاديمير : مـــاذا

استراجون : اننا يجب أن ننتظر

فـــلاديمير : لقد كان بجوار الشجرة • هل ترى شيئا ؟!

استراجون : ماهذا

فـــلاديمير : لا أعرف •• جذع شجرة

استراجون : أين الاغصان

فـــلاديمير : لابد أنها ماتت

وهكذا يستمر الحوار ، وينتهى الفصل الاول ويبدأ الفصل الثانى فى حوار جديد •

ويدخل الى المسرح شخصان «بوزو» و «لكى» يشد بوزو زميله لكى من حبل يربطه فى عنقه ولكى يحمـل حقيبة سفر ضخمـــة وسلة ملأى بالطعام ومعطفا ، وأما بوزو فيحمل سوطا فى يده •

يقول بوزو ويطرقع سوطه : أسرع

ويسير لكى مسرعا يعبر المسرح مارا أمام استراجون وفلاديمير • لايراهما فى أول الامر ، لكنه يلحظهما بعد قليل فيتوقف ناظرا اليهما بجمود دون حراك ، ويسير بوزو وقد أمسك بطرف الحبل المعلق به

«للكى» ويشده حتى يتكفىء على وجهه ويحاول فلاديمير أن ينقذ لكى لكن استراجون يمنعه • ويمضى بوزو يجر وراءه تابعه الامين ليبيعه فى السوق •

وهكذا تمضى المسرحية ويدخل الطفل ليبشر بمجىء جودو ويظـــل الرجلان فى الانتظار دون مجيئه • حتى يهبط الظلام • ويعلن الغـــلام للرجلين أنه لن يأتى اليوم ولكنه سيأتى غدا فى الموعد نفسه •• وهكذا يقضى الرجلان ليلة أخرى فى انتظار قدوم جودو •• ويقرران العودة فى اليوم التالى •• ولكن يدور بينهما هذا الحوار •

استراجون ــ ألا ننصرف

فـــلاديمير ــ نعم هيا ننصرف

ويسدل الستار فى الفصل الاول •• وفى الفصل الثانى تتكرر القصة، فيقف الرجلان مرة أخرى فى الموقف نفسه وقد انبتت الشجرة وريقات قليلة ، ويمر بوزو ساحبا لكى •• وتتكرر الاحداث ، وتدرك أن بوزو أصابه العمى ، وأن لكى أصيب بالبكم •

ويسدل ستار الظلام فيأتى غلام يبشر مرة أخرى بمجىء جودو • ويعلن اعتذار جودو عن عدم المجىء حسب الموعد ، لكنه يؤكد حضوره فى اليوم التالى عند هبوط الظلام •

وينتاب اليأس أستراجون وفلاديمـــير من مجىء جودو ، فيقترح استراجون على صاحبه أن يهملا أمر جودو وينصرفا عن التفكير فيه • ولكن فلايمير يحذره من عاقبة ذلك فان جودو سيعاقبهما عقابا شديدا •

لم يبق أمامهما سوى الانتظار الطويل والملل الذى حاولا الفـــرار منه بالانتحار فلم يفلحا حتى فى الانتحار لان الحبل الذى حـــاولا به شنق نفسيهما انقطع • ولكنهما يضعان حدا لهذا كله بأنهما سينتظران ليلة أخيرة ومعهما حبل متين ، يعدان للانتحار اذا لم يحضر جودو •• وهكذا يسدل الستار على هذه المسرحية الغريبة بناء ومضمونا • والتى

عدها النقاد الغربيون أحسن ما كتب بيكيت ، وأنها من أهم المسرحيات فى هذا الاتجاه الجديد المسمى بمسرح اللامعقول ، أو للعبث ، بل أنها تعد حجر الزاوية فى هذا اللون المسرحى •

وعلى الرغم من أن بيكيت ألف هذه المسرحية وقدمت بباريس لاول مرة سنة ١٩٥٣ وأنه ألف بعـدها عدة مسرحيات الا أنها ظلت أحسن ما ألف بل ظلت بلا جدال واحـدة من المسرحيات ذات الاثر الكبـير والمشهورة فى المسرح العالمى فى القرن العشرين[1] •

ومن هـذا العرض السريع الذى لا يغنى عن قـراءة المسرحية أو مشاهدتها يمكن أن نستدل على الملامح الاساسية فى هذا اللون ، والذى قدمنا التعريف به ، فهى لا تقوم على الاسس التقليدية المعروفة للمسرح ولا يتبع مؤلفهـا قواعده فى البنـاء والاحـداث وتسلسل الصراع ، والشخصيات • بل ان الصراع يدور من خلال الحوار بين هذا العدد المحدود من الشخصيات ذات الملامح غير الواضحة الا فيما يبدو لنا من خلال حديثها فنتعرف على أبعادها شيئا فشيئا •

ومن هنا كانت الشخصيات مجرد رموز ، فاستراجون رمز للانسان الشاعرى المزاج العاطفى بينما فلاديمير على العكس منه انسان عملى ذو نظرة واقعية للحياة والناس ، وبوزو يمثـل السيد ، ولكى العبد المطيع الذى يقوم لسيده بكل عمل يريده ، ورغم ذلك فهو يتحمل منه الاهانة والعذاب راضيا ، ويتبعه أينما ذهب •

ويقف المشاهد أو القـارىء للمسرحية موقف الحـيرة من رموزها ومراميها ، وأول ما يتبادر على الذهن السؤال عن ماهية جـودو هذا الذى ينتظره الرجلان ولا يأتى •• ويمنيان نفسيهما فى الانتظـار حتى السأم ــ ومع ذلك يمنيهم عن طريق الرسول الغلام بالحضـور •• ولا يحضر !!

---

(١) راجع A Dictionary of Theatre p. 30.

قيل أن بيكيت نفسه سئل : وماذا تقصد بجودو فأجاب : لو أنني أعرف لقلت هذا في مسرحيتي واختلف الناس في تفسير هذه الألغاز التي تقدمها المسرحية الى عقول المشاهدين أو القارئين • فمن قائل أن جودو هنا يرمز الى الله الذي تنتظره الانسانية دائما لينقذها من عبء الحياة ومعاناة الزمان ، ويحمله الى فردوسه الامين حيث السلام الابدى والدفء والسعادة والحب •

وقيل بل جودو هو الموت الذى ينتظره الانسان عند هبوط الظلام كل يوم ويرجو فيه الراحة الكبرى •

وقيل بل جودو هو كل شيء ينتظره الانسان ويأمل أن تكون فيه سعادته ، وأن يحمل اليه معه كل ما يأمله من سعادة وحب وأماني طيبة تخفف عنه وطء الحياة وآنيتها ، واحساسه القاتل بالزمن •

وقد فسر بعض النقاد رموز المسرحية تفسيرات دينية على أساس أن مؤلفها كان مسيحيا بروتستنتينيا ثم فقد ايمانه بالدين •

ويقول بيكيت عن نفسه أنه كان مسيحيا ثم فقد ايمانه ولا يعتقد أنه استعاده بعد ذلك • أى أن أى تفسير دينى للمسرحية لا ينبىء عن قصد للمؤلف من ورائه •

كذلك يعتقد بعض النقـــاد أن لكى هـــو جودو ، وأن بوزو يمثل الرأسمالية التى تستمتع ، على حين يمثل «لكى» طبقة العمـــال التى تحمل العبء وتتعذب • ويستدلون على ذلك بجوانب من الحـــوار فى المسرحية ومن كلام بوزو مما قد يكشف عن فلسفة الرأسمالية •

وفسر البعض المسرحية تفسيرا سياسيا على أســاس الصراع بين الكتلتين الغربية والشرقية وعلى أساس أن بوزو هو الاتحاد السوفيتى ولكى هو دول شرق أوروبا ، وأما استراجون وفلاديمير فيمثـــلان دول أوروبا الغربية أو انجلترا وفرنسا على وجه التحديد ، وأن جودو هو أمريكا أو الولايات المتحدة •

ومهما يكن من تفسيرات وتأويلاتهم ، فان المسرحية تحمل أفكار هؤلاء الكتاب الاوروبيين الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية وكابدوا معاناة الحياة ، وانقلاب القيم الاجتماعية ، وحدوث تلك التغييرات الجذرية فى الانسان الغربى الذى أدى غى النهاية الى صور من الرفض والغضب ، والتمرد على كل شىء فى الحياة . وهكذا تمثل هذه المسرحية لونا من ألوان التمرد فى صوره المتعددة ، وفيما عرضه المؤلف من رموز حية ، وما جاء على لسان الشخصيات من جمل الحوار الدالة والمعبرة .

الخرتيت (Rhinocéros)
لاونســكو

قدمها المؤلف سنة ١٩٥٨ وترجمت وعرضت بمصر سنة ١٩٦٤ على مسرح الحكيم .

ويعتبر يونســكو من المسرحيين الرواد فى مسرح العبث Absurd ومن الكتاب اليساريين الثـائرين على البورجوازية الاوروبية . وقد عرضت له فى مصر مسرحيتان من مسرحياته المشهورة عام ١٩٦٤ الاولى «الدرس» ١٩٥١ The Lesson على مسرح الجمهورية والثانية الخرتيت على مسرح الحكيم . وكلاهما من مسرح العبث أو اللامعقول كما اعتاد النقاد فى مصر تسميته .

ومسرحية الدرس تدور فى مشهد واحد هــو حجرة استاذ جامعة، عتيقة الاثاث بها مكتبة وتجلس اليه تلميذته ، وخادمة . ثلاثة أشخاص كل أفراد المسرحية . ليس بها أحداث وانما هو حــوار بين الاستاذ والتلميذة ، وقد ظهرت سبورة فى جانب المسرح كتب عليها «القطط تموت اذا سقراط قطة» يسخر بذلك من المنطق الشكلى . والمسرحية كلها تسخر من العلم واللغة على اعتبار أنهما لا يؤديان الى الحقيقة .

وتنتهى المسرحية بأن يقتــل الاستاذ تلميذته لانها لــم تستوعب ما يلقيه اليها ، وتواجهه الخادمة قائلة : اليوم تفعلها للمرة الاربعين . أربعون تابوتا احتفظت بها فى بيتى . ألم أحذرك من أن فقه اللغة يقود الى كارثة ؟! ..

يقول أحد النقاد[1] : «هذه هى المسرحية . كلمات لا دلالة لها تلقى

---

(١) أمير اسكندر فى الجمهورية عدد الخميس ١٧ ديسمبر سنة ١٩٦٤

أو فى ذبذبات صوتية تتردد ، وحركات عصبية تشنجية ، ثم جريمة قتل ترتكب . وأخيرا عبارة «حسنا انتهى الدرس» . الدرس انتهى ؟ .. أهذا حقا كل شىء كلا بالطبع فاذن ما الذى يريد اينسكو أن يقوله لنا ؟

فى ايجاز شديد يريد اينسكو أن يقول ان العـلم وسيلة المعرفة ، وليس أداتنا لبلوغ الحقيقة ، والمنطق خرافة ، فليس العالم خاضعـا لأى منطق ... واللغة وسيلة للتخاطب بيننا .. ليست وسيلة اتصال. انها على العكس ستار يفصل بيننا .. سور أصم لا تعبر عليه نداءاتنا. ان التواصل بيننا مستحيل . وحياتنا صرخات باطلة .. ووجودنا فراغ وعبث .. وصدفة .

وهو فى هذا المضمون يتفق مع غيره من كتاب هذا اللون مع بيكيت ودورينمات .. والذين صوروا تمـرد الانسان الاوروبى على العـلم والحضـارة العلمية لانه جـاء لهم بالدمـار ممثلا فى القنبـلة الذرية والهيدروجينية اللتين تهددان العالم بالفناء ، والحضارة الانسانية كلها بالزوال . هذا العلم نفسه الذى أفقد الانسان الايمان ، وأبعـده عن الله ، وظن أنه صانع وجوده فاذا هو قد بنى لنفسه قصرا فى الخيال ، وأقام دعائمه على جرف هار سرعان ما انهار به ..

هكذا يعبر كتاب هذا الاتجاه فيما يصورون على خشبة المسرح عما ألما بانسان القرن العشرين أو النصف الثانى منه فى أوروبا من ضياع، نتيجة هذا القلق المدمر ، والخوف ، والشك ...

واذا كان هذا الدرس الذى يلقيه يونسكو على الانسان الاوروبى صادرا عن واقع من حياة ذلك الانسان ويمكنه أن يستوعبه لانه يعيش جانبا من مضمونه الا أن هذا الدرس نفسه قد لا يجد استجابة أو فهما واستيعابا لدى الانسان العربى المسلم لانه لا يعيش مأساة الانسان الاوروبى ولا يصطدم بما يصطدم به من قلق الشك وحيرة وفقـدان الذات ، مع فقدانه الايمان لانه جعل الهه هواه ، وعقله وما ابدعه من العلم الذى أوصله فى النهاية الى هذا المصير .

هذا الشكل الذى صاغ فيه يونسكو مسرحيته خرج به كذلك عن الصورة التقليدية للمسرح ، على ما عرفنا عند بيكيت •

وأما مسرحية يونسكو الثانية وهى «الخرتيت» فقد ألفها بعد «الدرس» وان عرضتا فى مصر معا فى موسم واحد •

والخرتيت كوميديا وتقوم على حادثة بسيطة وهى تحول الناس فى احدى المدن الى خراتيت فيما عدا واحد هو «بيرانجيه» بطل المسرحية•

ويقدم المؤلف فى المسرحية نماذج عديدة من الطبقة البورجوازية الاوروبية ، والتى تبدو عنده ، كما هو الحال عند كثير من أمثاله — منحلة فارغة • ويصور كيف تخرج هذه النماذج البرجوازية عن انسانيتها لتنضم الى عالم الخراتيت • أى تخرج من الطبيعة البشرية الراقية الى الطبيعة الحيوانية البدائية •

ويبدأ الفصل الاول فتظهر فتاة لا اسم لها تبكى نائحة من أجل موت قطتها وتثير دموعها السخرية الا أن عدد من سكان المدينة يشاركون الفتاة بكاءها من أجل القطة ، وتوضع القطة الميتة فى نعش صغير والسير به فى جنازة من أجل القطة العزيزة • ويتم دفن القطة فى احتفال حزين•

كذلك تعرض نموذجا آخر لاحد أفراد تلك الطبقة هو الفيلسوف المنطقى الذى يظهر فى أول المسرحية ليعرض مثالا من الحذلقة الشائعة فى المجتمع البرجوازى، متشدقا ببعض العبارات والاصطلاحات الطنانة، متباهيا ، متظاهرا بالعلم • ويسخر منه الكاتب يعرضه فى صورة كاريكاتورية •• ويتحول هذا الفيلسوف المتحذلق الى خرتيت •

والنموذج الثالث «جسان» صديق بطل المسرحية بيرانجيه ويمثل المثقفين الادعياء الذين يلبسون ثيابا من الثقافة تحجب عنهم انسانيتهم وتقتل فيهم كل مشاعر رقيقة شفافة •• ويقضى وقته فى تقديم نصائحه لبيرانجيه • ويتحول هذا بعد قليل الى خرتيت •

ويبقى بيرانجيه وحده على صورته الانسانية ، لانه يحمل بين جنبيه

خصائص الانسان العادى البسيط الطيب ، فيه ضعف الانسان وخطؤه لكنه يظل محتفظا بخصائص الانسان ، متسامحا محبا للجميع •

ويريد أونسكو من خلال المسرحية أن يحذر البشرية من اعتمادها على العلم والفردية ، التى شاعت فى مجتمع البورجوازية ، ويدعو الى العودة الى بدائية الانسان وفريته ، حيث يشعر بجماعيته ، أو بحاجته الى من حوله من الناس ، فيعيش المجتمع فى تعاون ومحبة ، لا أن يصبح الانسان خرتيتا لا يعيش فى مجتمع ، فيه اعتداء الخرتيت وغباؤه فى الوقت نفسه واعتماده على قوته الغاشمة •

ويظل مع ذلك عمل اينسكو فى هاتين المسرحيتين عمــلا تجريبيا ، طليعيا لا يخاطب بها كل الناس ، بل مستوى معينا منهم ، وان اكتسب بهذه الاعمال فى فرنسا وغيرها شهرة لكنها شهرة محدودة •

وربما لقى ترحيبا فى البلاد الاشتراكية لما تحويه مسرحياته من مضامين توافق طرق الحياة والاتجاه العام فى تلك البلاد فى ظل نظامها لكنها لم تلق القبول نفسه فى مصر عند عرضهما رغم أنهما من لــون الكوميديا ، وان كانت كوميديا سوداء •

ويقول د• لويس عوض :(١)

«وقــد أخطأ المسرح العالمى باقدامه على تقــديم يونسكو ، بمثل ما أخطأ مسرح الجيب بتقديم تشيكوف ، لان يونسكو يدخل فى نطاق المسرح التجريبى أو الطليعى • وهو فى باريس نفسها لا يقدم الا فى مسرح «لاهوشيت» أمام ثمانين متفرجا لا أكثر» •

(١) الثورة والادب ، ص ٢٤٧ ، طبع دار الكاتب العربى سنة [illegible] •

زيارة السيدة العجــوز

لدورينمــات

مسرحية من مسرح الغضب أو أحد الاتجاهات الجديدة فى المسرح الاوروبى ، وهى المسرح الملحمى ويمثــله برشت ومسرح الغضب أو العبث ويمثله اينسكو وبيكيت ، والمسرح الوجودى ويمثله سارتر وكامى

ودورينمات كاتب مسرحى سويسرى قــدم هــذه المسرحية وقد ترجمت وقدمها المسرح القومى بمصر ســنة ١٩٦٦ • وتتألف من ثلاثة فصول • وتتلخص فى أن سيدة عجــوز من مدينــة جيللن بسويسرا تعود الى البلدة بعد أن غابت عنها مرغمة زمنا طويلا وكانت شابة فى مقتبل العمر ، على علاقة بأحد شباب القرية «ال» كانت نتيجتهــا أن حملت منه واكتسبت فضيحة طاردتها حتى فرت هاربة بعد أن تناولتها ألسنة أهل القــرية • فلم تطق البقــاء ، ولكنها وقد غادرت القرية ومارست العلاقات غير المشروعة مع كثير من الرجال حتى أصابت قدرا من الثراء ، فعادت الى القرية لتنتقم من حبيبها الغادر ومن أهل القرية•

ويبدأ الفصل الاول بمشهد انتظار أهــل القرية للســيدة العجوز «كلير» على المحطة واحتفالهم بها لانها ستنقذهم بما تقدم لهم من المال الذى يخرجهم من معاناتهم •• وفى الفصل الثانى تظهر محاولات السيدة كلير للسيطرة على أهل البلدة بمالها على شرط أن يقتصوا لها من «ال» حبيبها الغــادر • ويتردد أهل القــرية ، لكنهم لا يلبثون تحت ضغط السيدة العجوز وحاجتهم الى المال أن يتخلوا عن «ال» وأن يطاردوه•

وفى الفصل الثالث يتم قتل «ال»وشراء ضمائر أهل القرية ، بالمال وبذلك تصل السيدة العجوز الى غرضها من الانتقام من « ال » وأهل قريتها بشراء ضمائرهم بالمال •

وتنطوى المسرحية على كثير من الرموز ، وهي كثيرها مما عرضنا له من صور الاشكال الجديدة للمسرح الاوروبي تهاجم الاوضاع الجديدة للانسان الاوروبي وسيطرة رأس المال على مقدرات الناس • وفى سبيل المال يبيعون ضمائرهم ونفوسهم •

وترمز السيدة العجوز نفسها الى القدر الذى يسخر الناس ويسخر منهم ، وقد ترمز السيدة العجوز نفسها الى احدى القــوى الكبرى المسيطرة على مقادير العالم والناس فيه فى هذا العصر المخيف •

كان لهذه التجارب المسرحية المترجمة عن المسرح الاوروبى المعاصر أثرها فى كتابنا المسرحيين ، من شيوخ وشباب ، فقد ألف توفيق الحكيم من هذا اللون أو متأثرا به مسرحية يا طالع الشجرة ، وكان لها وقع فى الاوساط الادبية والفنية ، تناولها النقاد بالتعليق بين مؤيد ومعارض •

وتعتمد يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم على أغنية للاطفال تتناقلها ألسنتهم تقول : ياطالع الشجرة •• هات لى معاك بقرة •• تحلب وتدينى

وفى تعليق للحكيم على هذه الاغنية التى اتخذها نقطة انطلاق لعمله المسرحى قال ان اللامعقول موجود فى أدب الشعب ، وهو محاولة للقفز فوق الواقع •

والحق ان توفيق الحكيم بعد عودته من باريس فى عام ١٩٢٨ على ما ذكرنا واتجاهه الى المسرح الذهنى ، أدخل الى المسرح هــذا اللون الجديد • كما أنه بعد قضائه مرة أخرى فترة من الزمن مندوبا لمصر فى اليونسكو بباريس ، اتجه هذا الاتجاه وكان قد عاينه واقترب منــه فى مسارح باريس وتعرف على سارتر ، وكامى ، ويونسكو ، وأونيل من خلال أعمالهم •

ولكن الحكيم لم يكن وحده فى الميدان ، بل شاركه كما قلنا فى هذه التجربة جماعة من الشباب وان جــاءت محاولاتهم خليطا بين الواقعية والعبث • وأشرنا الى مسرح ســعد الدين وهبة وخــاصة فى كوبرى الناموس وسكة السلامة ، وبير السلم •

ولم يقتصر التغيير فى الشكل على الاتجاه الى مسرح «العبث» أو اللامعقول ، بل حاول بعض الكتاب الى تجريب لون محلى ، لاحلاله محل الاشكال المسرحية الغربية فلجأ الدكتور يوسف ادريس كما أشرنا فى الفرافير الى مسرح السامر الشعبى ، ولجأ الدكتور رشاد رشدى فى «اتفرج ياسلام» الى السفيرة عزيزة أو صندوق الدنيا ، كما حاول نجيب سرور استخدام المــوال فى بهية وياسين لاقــامة مسرح شبيه بالملحمى على ما نهج برشت Brecht فى مسرحيته الشعرية .

وعلى كثرة ما حاول هؤلاء من تغيير فى الاشكال التقليدية للمسرح فانها لم تلق الرواج ولا الاقبال من الجماهير مما يتيح لها الاستمرار ، فقد عــدل بعضهم بل أكثرهم عن تلك الاشكال الجــديدة الى المسرح التقليدى كما فعل يوسف ادريس اذ عاد مرة أخرى الى الشكل المسرحى المعتاد فى «المهزلة الارضية» .

وكان مما حاول كتاب المسرح التجديد فيه كذلك «لغة المسرحية» ، وكما عرفنا من حديثنا عن المسرح منذ بدأياته فقد كانت الفصحى هى اللغة التقليدية المعروفة فى المسرح حتى بدأ بعض كتاب المسرح يجربون التأليف بالعامية المصرية فى هزليات نابعة من الحياة ، ونجحت مسرحيات يعقوب صنوع ومحمد عثمان جلال بهذه العامية ، وتابعهما فيهــا كتاب المسرح بعد ذلك مثل محمد تيمور وغيره .

وتردد بعض الكتاب فى ترجمــة المسرحيات الغربية ، أيترجمونها بالعامية أم بالفصحى وأى اللغتين أصلح للكوميديا أو الملهاة . وأيهما أصلح للتراجيديا ، واستقر الامر بين كثــير من المترجمين على ترجمة الملهاة الى اللغة العامية نظرا لان طبيعتها تقتضى هذه اللغة ، فهى شعبية الطابع ، شعبية الموضــوع والشخصيات غــالبا ، فالمناسب أن تنطق الشخصيات وتتحاور بهذه اللغة العامية .

أما سائر أنواع المسرحيات وبخاصة المأساة فكانت تترجم وتؤلف بالفصحى كى تكتسب من جلالها جلالا ، كما أنها فى الاصل تقوم على

موضوعات جليلة ، فلا يعقل أن يتحدث أشخاصها من أبطـال التاريخ ، أو الملوك والملكات بلغة الشعب العامية . كما أنه لا يعقل أن تترجم لغة كبار الشعراء والادباء وهى على مستوى عال من مثل لغـة شكسبير وكورنى وراسين الى لغة عامية لا تمتلك عناصر التعبير الفنى ولا جمال الاسلوب ولا جلاله كما هو الحال بالنسبة للفصحى .

وهكذا عرفنـا معظم مترجمـات المسرحيات من هـذا اللون طوال الخمسين عاما الاولى من القرن العشرين . بل وان لغة المسرح فيما عدا الكوميدى بصفة عامة فى تلك المرحلة ظلت هى الفصحى دون منازع .

وبعد الثورة واتجـاه بعض الكتاب والادباء عامة نحـو الواقعية الاجتماعية فضل هؤلاء كتابة المسرح بالعـامية ، وخاصة بعـد شيوع الاشتراكية وزيادة الاهتمام بالطبقات الشعبية ومحاولة رفـع مكانتها وازاحة آثار المعاناةالتى لقيتها من خلال بعض عصور القهر والاستبداد .

وكان دفاع الادباء عن استخدام اللغة العامية فى الادب والمسرح عامة قائما على أساس أنها تمثل الواقع ، وأن الاتجاه الواقعى فى الادب يقتضى اتخاذ هذه اللغة فى اسلوب التعبير . كما أن بعضهم ذهب الى ما نادى به بعض أعداء الفصحى من القول بأن اللغة العامية تختزن ضمير الشعب ووجدانه ، وأن كثيرا من الالفاظ العامية وعباراتها تؤدى ما لا تستطيعه الفصحى . وضربوا على ذلك الامثلة .

بينما عارضهم أنصار الفصحى بقولهم ان اللغة الفصحى لغة راقية ، وهى أليق بالفن وهى لغة منتقاة حملت تراث العـرب الفكرى والفنى فهى جديرة بالفن الراقى ، والفن فى مجمله اختيار وانتخاب ، ولم نر من أدباء الغرب المرموقين من استخدام اللغة الدارجة فى بلده ، بل كلهم لجأ الى اللغة المنقاة . وان تفاوتوا فى درجات لغاتهم . فليس كل شاعر أو كاتب مسرح انجليزى مثلا يمكنه أن يرقى بلغته الى مسـتوى لغة شكسبير أو ملتون .

واتخذ توفيق الحكيم موقفا وسطا فى هذا الجدل فاخترع لغة وسطا

كذلك فى مسرحية الصفقة ، وان كان الحكيم لم يتحرج فى استخدام بعض اللغة العامية فى مسرحياته الاجتماعية قبل سنة ١٩٢٨ أى قبل اتجاهه الى المسرح الذهنى ، بل وبعد ذلك بعض أعماله الاخرى ٠

على أن اللغة العامية اذا كانت مقبولة فى مثل الكوميديا ، أو الفارس وبعض ما اصطلح على تسميته بالتراجيكوميك ، أو الملهاة الباكية أو الملهاة السوداء ، كمعظم أعمال نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ، فانها تصبح غير مستساغة فى التراجيديا أو المسرحيات القائمة على أساس فكرى أو أسطورى أو تاريخى ٠

كما أنه لا يستساغ بالضرورة ترجمة الاعمال الكبرى من الادب العالمى لكبار الادباء الى اللغة العامية ، كما ترجمت أخيرا بعض أعمال شكسبير الى العامية وعرضت على الجمهور وربما اعتذر المترجمون بأنها من لون الملهاة ، ومهما يكن ، لكن لغة شكسبير الشعرية الراقية لا يمكن أن تنحدر الى مستوى اللغة العامية عند ترجمتها مهما قيل عن المترجم انه ارتفع باللغة العامية واختار ٠

ومهما يكن من أمر فان المسرح العربى المعاصر وطوال مسيرته فى مائة عام ويزيد لايزال يمر بتجارب ، فيصيب ويخطىء ، ولان المسرح فن مستحدث فى الادب العربى وفنون العرب عامة ، فان مثل هذه التجارب ضرورية حتى نصل فى النهاية الى شكل نرتضيه يرضى أذواقنا ويتفق مع ميولنا ، وينبع من واقعنا لا أن يكون غريبا أو مستوردا ، فيعيش بيننا كالغريب أو الوليد اللقيط مهما حاولنا رعايته والعناية به فانه سيظل لقيطا لا ينتمى الى أب وأم شرعيين ٠

فهـــــــــــرس
المصـادر والمراجـع العـربية والاجنبيـة



أولا ـ المراجع العربيـة

ابراهيم رمزى ـ الدكتور/ابراهيم درديرى ط . الهيئة العـامة المصرية للكتاب ١٩٧١م .

الادب فى العصر المملوكى ـ الدكتور/محمد زغلول سلام جـ١ . دار المعارف سنة ١٩٧١ م .

الأدب للشعب ـ سلامة موسى .

آراء وأحاديث فى القومية العربية ـ ساطع الحصرى .

بدائع الزهور فى وقائع الدهور ـ ابن اياس ط . الشعب

تاريخ المسرح العربى ـ فؤاد رشيد .

تحت شمس الفكر ـ توفيق الحـكيم .

تراثنا العربى فى الأدب المسرحى ـ الدكتور ابراهيم درديرى ـ الرياض ١٩٨٠ م .

ثمرات الأوراق لابن حجة الحموى ـ ط . المطبعة الوهبية سنة ١٣٠٠ .

ثورة المعتزل ـ غالى شكرى ـ نشر مكتبة الانجلو سنة ١٩٦٦ م

الثورة والأدب ـ لويس عوض ـ نشر دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧م .

خطوات فى النقد ـ يحيى حقى ـ مكتبة دار العروبة .

خمس سنوات فى المسرح ـ أحمد حمروش .

خيال الظل وتمثيليات ابن دانيـال ـ ابراهيم حمـــادة ـ طبع المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر .

خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب ـ أحمد تيمور ـ طبع دار الكاتب العربى بمصر سنة ١٩٥٧ .

دراسات فى الأدب المعاصر ـ شوقى ضيف ـ ط . دار المعارف .

دراسات فى الأدب المعاصر ـ يوسف الشارونى ـ ط • المؤسسة المصرية العامة للتاليف والطباعة والنشر •

دراسات عربية وغربية ـ لويس عوض ـ ط • دار المعارف سنة ١٩٦٥م •

دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ـ ترجمة أحمد المغازى ـ ط • الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٦٢م والنسخة الانجليزية تاليف يعقوب م• لنداو •

دراسات فى النقد والأدب ـ لويس عـــوض ـ المكتب التجـارى ـ بيروت سنة ١٩٦٣ م •

دليل المتفرج الذكى ـ الفريد فـــرج •

راى فى ادبنا المعاصر ـ محمد عطا ـ مكتبة نهضة مصر ـ الفجالة ١٩٥٨م•

زهـــرة ـ عزيز اباظة ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٨م •

زهـــرة العمـــر ـ توفيـق الحكيم •

سجن العمـر ـ توفيق الحكيم •

الشعر المسرحى ـ د• كمـال اسماعيل •

العاطل الحالى والمرخص الغالى ـ صفى الدين الحلى ـ تحقيق د• حسين نصـار • طبع الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١ م •

فن الشـعر / لأرسطو ـ ترجمـــة آحسان عباس ، طبع دار الثقافة ـ بيروت •

فن المسرحية : فرد ب منلينيت ، جيرالد بنتلى ـ ترجمة / صوفى خطاب طبع بيروت ١٩٦٦ •

فى الثقافة المصرية ـ محمود أمين العـــالم ـ ط • دار الفكر الجديد ـ

فى النقد المسرحى ـ فـــؤاد دوارة •

فى النقد المسرحى ـ محمد غنيمى هلال ـ ط• النهضة العربية ١٩٦٥م•

قضايا جديدة فى أدبنا الحديث ـ محمد مندور •

مسرح توفيق الحكيم ـ محمد مندور ـ دار نهضة مصر •

المسرح اللبنانى وآثاره فى المسرح العربى ـ نبيل كـرامة .

المسرح المصرى المعاصر وبداياته ـ د. عبد المعطى شعراوى ـ طبع الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧ م .

المسرح المعاصر ـ سمير سرحان ـ طبع الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧ م.

المسرحيات السياسية ـ فـــؤاد دوارة .

المسرحية العربية ـ محمد يوسف نجم .

مطالع البدور فى منازل السرور ـ علاء الدين الغـزولى ، ط . دار الوطن ١٢٩٩ هـ .

ثانيا ـ المراجع الاجنبية

E. W. Lane : Manners and Customs of the Modern. Egyptians.

G. Antonious : The Arab Awakening.

Worrell : The Moslem World. Vol. X. 1920.

A Dictionary of the Arts.

Middle Eastern Affairs

ثالثا : الدوريات والمجلات والصحف

١ ـ الدوريات والمجلات :

سلسلة اقرأ : العدد ٢٧٠ (أضواء المسرح) رجاء النقاش ٠

سلسلة كتاب الهـــلال ـ طبع دار الهلال (الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى ـ على الراعى) ٠

سلسلة مذاهب وشخصيات ـ طبع الدار القومية للطبـــاعة والنشر (من أعلام المسرح العالمى ـ محمد حمودة) ٠

مجلة الآداب البيروتية ـ عدد يوليو سنة ١٩٥٣ م ٠

مجلة الاذاعة والتليفزيون عدد ١٩٨٧/٤/٢٥ ٠

مجلة صباح الخير (مقال : فن الريحانى أولى بالتكريم ـ حسن فؤاد)٠

مجلة الكاتب المصرى ـ عدد ١٧ فبراير سنة ١٩٤٧م ٠

مجلة الكتاب ـ العدد الرابع من السنة الاولى ـ فبراير ١٩٤٦م ٠

مجلة الكتاب ـ المجلد الأول ـ عدد يوليو ١٩٤٦ م٠

مجلة المصور ـ المجلد الثانى أول يناير سنة ١٩٤٣ م ٠

مجلة المصور ـ عدد ٣١ مارس سنة ١٩٥٠ م ٠

مجلة المصور ـ عدد مايو سنة ١٩٥٠ م ٠

مجلة الهلال ـ عدد ابريل سنة ١٩٣٩ م ٠

العدد الثانى ـ السنة السادسة فبراير سنة ١٩٦٨ م ٠

العدد الثانى ـ الســـنة السادسة والسبعــون ـ فبراير سنة ١٩٦٨ م (عدد خاص بتوفيق الحكيم) ٠

عدد ديسمبر سنة ١٩٦٢ ـ مقال : تحول مصر الى اليسار ـ كارل ليــدن :

٢ ـ الصحف اليومية :

١ ـ جريدة الاهرام :

عدد (٥ ديسمبر) ١٩٦٤ م ٠

عدد (الجمعة) (صفحة الادب ـ مقال : أحمد بهجت) ·
عدد الجمعة ٣٠ ابريل سنة ١٩٦٥ ·

٢ ـ جريدة الجمهورية :

عدد السبت ٢٧ آغسطس سنة ١٩٦٠ م ·
عدد السبت ١٧ سبتمبر سنة ١٩٦٠ م ·
عدد الخميس ١٩ نوفمبر سنة ١٩٦٤ م ·
عدد الخميس ١٧ ديسمبر سنة ١٩٦٤ م ·
(مقال لنعمان عاشور : طرزان فى الغابة الأدبية) ·
عدد الخميس ١٤ فبراير سنة ١٩٦٥ م ·

٣ ـ جريدة الشعب : عدد الخميس ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٦٤ ·

فهـــرس الموضـــوعات

الباب الأول

المسرح والتاريخ ... ٣ : ٤٣

الفصل الاول : أنواع المسرحيات وأشكالها ... ... ١٣ : ١٦

المأساة أو التراجيديا ... ... ١٧ : ٢٠

الملهاة أو الكوميديا ... ... ٢١ : ٢٩

الميلودرام ... ... ٣٠ : ٣٣

(الفارس ـ الهزلية) ... ... ٣٤ : ٣٥

الفصل الثانى : بناء المسرحية ... ... ٣٦ : ٤٣

الباب الثانى

روافد المسرح العربى ... ٤٥ : ١٠٦

الفصل الاول : الرافد العربى ـ تراث المسرح فى التاريخ
الادبى ٤٧

موضوعات التراث العربى والاسلامى ـ أو
مسرح التراث ٧١

الفصل الثانى : الرافد الاوروبى ٨١

المسرحيات المترجمة ٨٣

الملهاة الكلاسيكية ٩٧

الباب الثالث

اطوار المسرح واتجاهاته فى الشكل والمضمون ١٠٧ : ٢١٠

الفصل الاول : الطور الاول من النشأة حتى نهاية الحرب
الاولى ١٩١٨م ١٠٩
المسرح وحركة الشعب المصرى ١٢٩

الفصل الثانى : الطور الثانى بعد الحرب العالمية الاولى
وحتى نهاية الثانية (من١٩١٨م-١٩٤٥م) ١٣٥
تحقيق الذات والبحث عن هوية ١٣٥
أشكال المسرح :... ... ... ١٤٠
المسرح الشعرى ١٦٥
شوقى وابداعه المسرحى
مسرح شوقى الشعرى ١٦٦
مسرح تيمور بين التاريخ والمجتمع ... ١٧٥
مسرح الحكيم فى الدور الثانى ١٨٤
(القضايا السياسية والمسرح الذهنى)
المسرح والمجتمع عند الحكيم ١٩٥
مسرح باكثير بين التراث والسياسة ... ٢٠٦
مسرح عزيز أباظة الشعرى وامتداد
مسرح شوقى ٢١٠

الباب الرابع

المسرح الواقعى فى مرحلة تحرير الذات ... ... ٢١٧ : ٢٣٧

الفصل الاول : المسرح النجاد ٢١٩

كتاب المسرح واتجاهاتهم
قضايا المجتمع الجديدة
موضوعات المسرح فى هذه المرحلة : ... ٢٣٨
١ ـ مسرحية الصفقة وقضية الفلاح والارض ... ٢٤١
٢ ـ المحروسة والسبنسة لسعد الدين وهبة ... ٢٤٧
٣ ـ وابور الطحين لنعمان عاشور ٢٥١
٤ ـ بهية وياسين لنجيب سرور ٢٥٣
٥ ـ شفيقة ومتولى والمستخبى لشوقى عبد الحكيم ٢٥٩
٦ ـ قضايا المدينة فى المسرح الواقعى ٢٦٠
الطبقة الارستقراطية والعاطلون بالوراثة
(الايدى الناعمة لتوفيق الحكيم)
مشكلات الطبقة الوسطى وتطلعاتها فى
مسرح نعمان عاشور ٢٦٤
الفرافير وجمهورية فرحات والعلاقة بين
السيد والتابع والتغير الاجتماعى ٢٧٠
القضية للطفى الخولى ٢٧٨
المهزلة الأرضية ليوسف ادريس ٢٨٣
التغير فى المجتمع المدنى والارهاصات التى
صاحبت التغير فى المجتمع المدنى
والارهاصات التى تنبض بريح التغير فى
مسرحيات سعد الدين وهبة ٢٨٧
(كوبرى الناموس ـ سكة السلامة ـ بير
السلم) سكة السلامة ٢٩٢
مسرح رشاد رشدى ومشكلات المرأة
والجنس فى المجتمع : ٢٩٧
(الفراشة ـ لعبة الحب ـ خيال الظل
نور الظلام)

الفصل الثانى : المسرح الهــزلى ... ... ٣٠٥ : ٣١٤
التسلية المرحــة بالضحك : نمــاذج بشرية
وقضايا اجتماعية
الفصل الثالث : المسرح المترجم ... ... ٣١٥ : ٣٣٠
(الشكل الجديد)
الشكل العبثى ـ أو مسرح العبث ... ... ٣١٥ : ٣٢٥
أوجين يونسكو ـ صمويل بيكيت ـ برشت
دورنيمات
الخرتيت ليونســـــكو ٣٢٦
زيارة السيدة العجوز ... ... ٣٣٠ : ٣٣٤
■ فهرس المراجــع العربية والاجنبية ٣٣٥
■ فهرس الموضــــوعات ٣٤٣

رقم الايداع بدار الكتب والوثائق القومية ٨٨/٢٩٥٩	
الترقيم الدولى	٩٧٧ – ١٠٣ – ٤٠٩ – X

الفنية للطباعة والنشر
٤٨ شارع جودة - رأس التين - الإسكندرية
تليفون ٨٠٣٢٥٠

